

# ENCICLOPEDIA DELL'ARTE MEDIEVALE



ISTITUTO DELLA  
**ENCICLOPEDIA ITALIANA**  
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI  
ROMA

ISTITUTO DELLA  
ENCICLOPEDIA ITALIANA  
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI

ENCICLOPEDIA DELL'ARTE MEDIEVALE

IL DIRETTORE

Prot. n.  
0354/E.A.M.

16598

Prof. George GALAVONIS  
Mc Gill University  
Faculty of Arts and Science  
853 Sherbrooke St. W  
CDN - Montreal (Québec)

Rome, le 6 septembre 1985

Monsieur le Professeur,

Nous avons l'honneur de vous prier de bien vouloir écrire, pour le premier volume de l' "Enciclopedia dell'Arte Medievale", l'article suivant:  
"ATHOS, miniatura" (longueur fixée: 4 pages dactylographiées);  
échéance: 31/3/86

Sous pli à part, que M.le Directeur général ne manquera pas de vous faire parvenir, vous recevrez le texte du contrat dont vous aurez ainsi tout loisir d'examiner les clauses.

Vous pourrez écrire votre texte dans la langue de votre choix, l'Encyclopédia dell'Arte Medievale veillant à sa traduction en italien, qui vous sera ensuite communiquée afin que vous ayez toute possibilité d'en contrôler l'exactitude. Nous vous adressons également le Spécimen de l'Encyclopédia dell'Arte Medievale qui vous donnera une idée du caractère de l'œuvre, comme de ses normes graphiques, et l'indication de sa page réglementaire.

Nous vous serions par ailleurs obligés de bien vouloir communiquer à notre Rédaction la liste des illustrations que vous retenez nécessaires, spécifiant, si possible, les photographies, ou Archives photographiques, auxquels s'adresser afin d'en pouvoir disposer - ce dont se chargera l'Encyclopédia dell'Arte Medievale. Pour le matériel d'illustration ainsi fourni, vous sera versé un honoraire ad hoc sur le montant de lequel nous nous mettrons d'accord avec vous, étant entendu que le matériel en question restera votre propriété et qu'il vous sera restitué dans un laps de temps relativement bref.

Nous demeurons à votre disposition pour tout autre éclaircissement se révélant nécessaire.

Dans l'attente d'une réponse de vous, nous vous prions, Monsieur le Professeur, de bien vouloir agréer l'expression de nos salutations les plus cordiales.

*Angiola Maria Romanini*  
prof. Angiola Maria Romanini

# ENCICLOPEDIA DELL'ARTE MEDIEVALE

PROFESSOR GEORGE GALAVARIS  
Dept. Art History  
McGILL UNIVERSITY  
853 Sherbrooke Street W.  
MONTREAL, QUEBEC, CANADA  
H3A 2T6

ISTITUTO DELLA  
**ENCICLOPEDIA ITALIANA**  
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI  
ROMA

ISTITUTO DELLA  
**ENCICLOPEDIA ITALIANA**  
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI  
ROMA

PRESIDENTE  
GIUSEPPE ALESSI

VICE-PRESIDENTI  
GIULIANO VASSALLI - GIANNINO PARRAVICINI

CONSIGLIO

MASSIMILIANO ALOISI; LUIGI AMERIO; ARNALDO M. ANGELINI; ROSARIO ASSUNTO; SAVERIO AVVEDUTO; PAOLA BAROCCHI; GILBERTO BERNARDINI; ITALO BORZI; UMBERTO BOSCO; VITTORIO BRANCA; GUIDO CALOGERO; RENZO CANESTRARI; MARIO CONTI; ALESSANDRO CORTESE DE BOSIS; SERGIO COTTA; LUIGI DADDA; AUGUSTO DEL NOCE; ALESSANDRO FAEDO; DOMENICO FAZIO; FRANCESCO GABRIELI; EUGENIO GARIN; ALBERTO M. GHISALBERTI; LIVIO GRATTON; TULLIO GREGORY; FRANCO LOMBARDI; GIOVANNI BATTISTA MARINI - BETTOLO MARCONI; GIUSEPPE MONTALENTI; GIUSEPPE MORUZZI; SABATINO MOSCATI; GIUSEPPE PADELLARO; BRUNO PARADISO; GIANNINO PARRAVICINI; MARIO PEDINI; GIORGIO PETROCCHI; GIAN DOMENICO PISAPIA; PIETRO PRINI; GIOVANNI PUGLIESE CARRATELLI; ERNESTO QUAGLIARIELLO; ANGIOLA MARIA ROMANINI; SERGIO ROMANO; ROSARIO ROMEO; FRANCESCO SANTORO PASSARELLI; GIUSEPPE SCHIAVINATO; FRANCESCO SISINNI; GIOVANNI SPADOLINI; PAOLO SYLOS-LABINI; ROBERTO TUCCI; GIULIANO VASSALLI; SALVATORE VILLARI; ANTONINO ZICHICHI

COMITATO DI AMMINISTRAZIONE

ARISTIDE SAVIGNANO, Vicepresidente del Banco di Napoli; CIRO DE MARTINO, Presidente onorario del Banco di Sicilia; GIOVANNI CODA NUNZIANTE, in rappresentanza del Monte dei Paschi di Siena; MARIO FORNARI, Direttore Generale dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni; ROSARIO LANZA, Presidente dell'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato

DIRETTORE GENERALE  
VINCENZO CAPPELLETTI

REVISORI

PASQUALE CAROPRESO; FRANCO CASAMASSIMA; ANTONIO MAROTTI; VITTORIO MORGERA; TOMMASO PALMISANI;  
FERDINANDO IZZI, Delegato della Corte dei Conti

ENCICLOPEDIA DELL'ARTE MEDIEVALE

DIRETTORE

ANGIOLA MARIA ROMANINI

COMITATO DIRETTIVO

TULLIO GREGORY, GIORGIO PETROCCHI, GIOVANNI PUGLIESE CARRATELLI

CONSULENTI

GIROLAMO ARNALDI, PAOLA BAROCCHI, HANS BELTING, ANTONIO CADEI, AUGUSTO CAMPANA, VICTOR H. ELBERN,  
ORESTE FERRARI, HERMANN FILLITZ, MARIE MADELEINE GAUTHIER, ENRICO GUIDONI, HORST HALLENSLEBEN,  
ERNST KITZINGER, RICHARD KRAUTHEIMER, CLAUDIO LEONARDI, RAOUL MANSELLI, FLORENTINE MÜTHERICH,  
ARMANDO PETRUCCI, LÉON PRESSOYRE, WILLIBALD SAUERLÄNDER, UMBERTO SCERRATO, ALFRED SCHMID,  
HJALMAR TORP, HÉLÈNE TOUBERT, DAVID WHITEHOUSE

REDATTORI

CRISTINA BATTISTELLI, ANTONIO CADEI, GIOVANNA CASADEI, MARTA FATTORI, LUISA FORNARI MANFREDI,  
PAOLA FORNARI, FRANCESCA POMARICI, MARINA RIGHETTI TOSTI-CROCE, SALVATORINO SALOMI, ALESSANDRO  
TOMEI, ROSALBA ZUCCARO

SEGRETERIA DI REDAZIONE

PAOLA SEU

L'Enciclopedia dell'Arte Medievale costituisce la prosecuzione dell'Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale. Ne riprende il discorso là dove si è arrestato — il passaggio tra il 5° e il 6° secolo — seguendo lo sviluppo dell'arte medievale sino alla fine del 14° secolo, soglia che non rappresenta già una definitiva scelta di periodizzazione, ma il flessibile limite oltre il quale si apre il campo per una futura Enciclopedia dell'Arte Moderna.

L'ambito geografico considerato è costituito precipuamente dall'Europa occidentale, con tutta la variabilità di confini che ne ha caratterizzato le vicende in età medievale e che, in fatto d'arte, vi fa rientrare a pieno titolo intere fasi d'arte del Vicino Oriente, in particolare bizantina e islamica. Attenzione necessaria sarà dedicata ai monumenti e fenomeni artistici del Medio ed Estremo Oriente che hanno avuto importanza per l'Occidente nel periodo preso in esame.

L'arte medievale sarà presentata sia come momento della realtà storica del Medioevo di cui costituisce un insostituibile documento, sia come realtà a sé, dotata di una sua propria autonomia e specifica natura. A tal fine il prodotto artistico sarà collocato e discussso entro il complesso dei problemi e delle tematiche che in quanto tale solleva e presuppone: così, accanto alla presenza di voci dedicate ad artisti, botteghe, *scriptoria* e ai più diversi «monumenti» della produzione d'arte (dalla pittura e scultura alla miniatura, dall'oreficeria all'arte tessile e vetraria, dai centri monumentali ai singoli edifici, dalle città alle strutture di insediamento) troveranno posto voci riguardanti l'iconografia e l'iconologia, la committenza e la liturgia, le varie tecniche e tipologie, il restauro, la terminologia critica, la storia della storiografia.

I fenomeni artistici saranno presentati e discussi in quanto espressione di tutta una complessa civiltà, tenendo presenti a tal fine i problemi di periodizzazione, la determinazione delle diverse aree culturali nei loro caratteri distintivi e nelle reciproche influenze, l'individuazione delle componenti sociali, politiche, istituzionali (i grandi movimenti, le istituzioni politiche e religiose, le comunità, gli ordini religiosi, le corporazioni ecc.).

# ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Acta AAH	« Acta ad archaeologiam et artium historiam, pertinentia » (Institutum Romanum Norvegiae), Oslo, 1962 ss.	CahA	« Cahiers archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Age », Paris, 1945 ss.
AIM	L. A. Muratori, <i>Antiquitates Italicae Medii Aevi, sive dissertationes de moribus, ritibus, religione, regime...</i> , Milano, 1738-1743, 6 voll.	CRAIP	« Académie des inscriptions et belles-lettres. Comptes-rendus des séances », Paris, 1857 ss.
AMed	« Archeologia medievale. Cultura materiale. Insediamenti », Firenze, 1974 ss.	DACL	<i>Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie</i> , a cura di F. Cabrol, H. Leclercq, I-XV, Paris, 1924-1953.
AMK	« Alte und moderne Kunst », Wien, 1957 ss.	DOP	« Dumbarton Oaks papers », Cambridge, Mass., 1941 ss.
ArtB	« The art bulletin » (I-II: « Bulletin of the college art Association of America », Providence, 1913-1917/1918), III ss., New York, 1920 ss.	EAA	<i>Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale</i> , I-VII, Roma, 1958-1966; Supplemento, 1970; Atlante dei complessi figurati, 1973; Atlante delle forme ceramiche, I, 1981.
AS	« Art studies. Medieval, renaissance and modern » a cura dei membri dei Departments of the Fine Arts at Harvard and Princeton Universities, I-VIII, Princeton, NJ, 1923-1931.	EI	<i>Enciclopedia italiana</i> , I ss., Roma, 1929 ss.
BArte	« Bollettino d'arte » a cura del Ministero della Pubblica Istruzione. Direzione generale delle Antichità e Belle Arti, Roma, 1907-1981; a cura del Ministero per i Beni culturali e ambientali, Roma, 1982 ss.	EUA	<i>Enciclopedia universale dell'arte</i> , I-XV, Venezia, Roma, 1958-1967; Supplemento, 1978.
BEC	« Bibliothèque de l'École des chartes », Paris, Genève, 1939-1940 ss.	GBA	« Gazette des beaux-arts », Paris, 1859 ss.
BICR	« Bollettino dell'Istituto centrale del restauro » Ministero della Pubblica Istruzione, Roma, 1950-1967.	JKhSWien	« Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien », I-XXXVI, Wien, 1833-1923/1925; n. s., I ss., 1962 ss.
BM	« Bulletin monumental », Paris, 1835 ss.	JKw	« Jahrbuch für Kunsthissenschaft » (I-XV: « Monatshefte für Kunsthissenschaft », Leipzig, 1908-1922), XVI-XXIII, Leipzig, 1923-1930.
BMMA	« The bulletin of the Metropolitan Museum of art », I-XXXVII, New York, 1905/1906-1942; « The Metropolitan Museum of art bulletin » n. s., I ss., 1942 ss.	JSAH	« Journal of the Society of architectural historians », Louisville, Ky., 1941 ss.
BSAF	« Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France », Paris, 1877 ss.	JWCI	« Journal of the Warburg and Courtauld Institutes » (fino al 1939: « Journal of the Warburg Institute », London, 1937 ss.
BurlM	« The Burlington magazine » (I-LXXXIV: « The Burlington magazine for connoisseurs »), London, 1923 ss.	KCh	« Kunstchronik », I-XXIV, Leipzig, 1866-1889, n. s., 1-35, 1890-1926.
CA	« La critica d'arte, rivista bimestrale di arti figurative », Firenze, 1935 ss.	LM	<i>Lexikon des Mittelalters</i> , München-Zürich, 1977 ss.
		MA	« Medieval archaeology. Journal of the Society for medieval archaeology », London, 1957 ss.
		MAH	« Mélanges d'archéologie et d'histoire, École française de Rome », I-LXXXII, Paris, 1881-1970; in seguito « Mélanges de l'École française de Rome ».

MEFR	« Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Age et temps moderne », Roma, 1971 ss.	RBAHA	« Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art », Académie royale d'archéologie de Belgique, Bruxelles, 1931 ss. (1934: Anvers).
MHF	<i>Les monuments historiques de la France</i> , Paris, 1936-1939, voll. 1-4; n. s., Paris, 1955-1982, voll. 1-28.	RDK	<i>Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte</i> , a cura di O. Schmitt, Stuttgart, 1937 ss.
MKIF	« Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz », I, Berlin, 1908; II-III, Augsburg; IV-VI, Burg b. M.; VII-VIII, 1, Düsseldorf; VIII, 2 ss., Firenze.	RIASA	« Rivista dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte » (I-IX: « Rivista del reale Istituto di archeologia e storia dell'arte »), Roma, 1929 ss.
MPiot	« Monuments et mémoires publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Fondation Eugène Piot », Paris, 1894 ss.	RIS	L. A. Muratori, <i>Rerum Italicarum scriptores</i> , Milano, 1723-1738, voll. 1-27; 1751, vol. 28.
PARA		RLincei	« Rendiconti » Accademia nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, 1877 ss.
Att PARA		Thieme-Becker	<i>Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart</i> , a cura di U. Thieme, F. Becker, I-XXXVII, Leipzig, 1907-1947.
Mem PARA		Viollet-le-Duc	E. E. Viollet-le-Duc, <i>Dictionnaire raisonné de l'architecture française, XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle</i> , Paris, 1854-1869, 10 voll.
Rend PARA		WRJ	« Wallraf - Richartz - Jahrbuch » (« Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte », 1936-1943), Köln, 1924 ss.
Diss PARA		ZfK	« Zeitschrift für Kunstgeschichte » (fusione di: « Jahrbuch für Kunsthissenschaft », « Zeitschrift für bildende Kunst », « Repertorium für Kunsthissenschaft »), Berlin, 1932-1942; Leipzig, 1943 ss.
PL	<i>Patrologiae cursus completus seu bibliotheca universalis integra, uniformis, commoda, oeconomica omnium ss. patrum doctorum scriptorumque ecclesiasticorum sive Latinorum</i> , accurante Jaques Migne, 1 ss., Paris, 1844 ss.		
RA	« Rassegna d'arte », Milano, 1901-1913; n. s., « Rassegna d'arte antica e moderna » Milano, 1914-1922.		
RAC	<i>Reallexikon für Antike und Christentum</i> , a cura di T. Klauser, Stuttgart, 1950 ss.		
RArch	« Revue archéologique », Paris, 1844 ss.		

A F F R E S C O . - Deve intendersi per pittura a fresco, o più semplicemente a., un particolare tipo di pittura murale caratterizzato dalla stesura dei colori, generalmente di origine inorganica e stemperati unicamente in acqua, su un intonaco fresco composto da una carica inerte, sabbia di fiume nella gran parte dei casi, e da una soluzione acquosa di calce spenta (idrossido di calcio). Il legante della pittura a fresco è dunque costituito soltanto dalla calce dell'intonaco, o meglio dal suo processo di trasformazione in fase di essiccamiento. A questo processo vien dato il nome di carbonatazione della calce: consiste nell'evaporazione dell'acqua contenuta nell'idrossido di calcio che, reagendo contemporaneamente con l'anidride carbonica contenuta nell'aria, si trasforma in carbonato di calcio, molto difficilmente solubile. I pigmenti stesi sulla superficie dell'intonaco risultano inglobati nel velo superficiale di cristallizzazione del carbonato di calcio, restando così fissati all'intonaco di cui diventano parte integrante. Numerose sono le varianti che nelle diverse epoche e aree culturali hanno caratterizzato la tecnica di esecuzione, in dipendenza dalle singole visioni pittoriche e in rapporto a difficoltà di ordine pratico. Queste difficoltà sono causate soprattutto dalla necessità di una rapida stesura dei colori, prima che l'intonaco entri in fase di essiccamiento, con minime possibilità di pentimenti e con la sicura predeterminazione del tono che il colore assumerà una volta asciugato.

La pittura a fresco è ben praticata nell'Antichità; per quanto riguarda l'area culturale romana, la tecnica di esecuzione è nota nei particolari più precisi, attraverso la testimonianza di Vitruvio e di Plinio, e ha peraltro trovato conferma puntuale nell'analisi delle pitture murali superstiti di Roma e di Pompei. Nelle pitture catacombali si trova un procedimento semplificato con un numero inferiore di strati di intonaco preparatori, ridotti a due

rispetto ai sei previsti da Vitruvio, e con la scomparsa della pratica della levigatura dell'intonaco superficiale, che appare scabro e irregolare. Tale semplificazione perdura per i primi secoli del Medioevo, almeno fino al sec. 10°. Dai più importanti esempi pervenuti, quali le pitture di S. Maria Antiqua a Roma e di S. Maria foris Portas a Castelseprio, o i cicli di Müstair e Auxerre, si desume la persistenza della tecnica dell'a. alla maniera tardantica: numero ridotto di strati preparatori, stesura degli intonaci a pontate, tracce di sinopia sull'arriccia con funzione preminente di spartizione delle superfici, rari esempi di linee incise sull'intonaco fresco riguardanti gli schemi geometrici della decorazione o particolari ornamenti, quali per es. le aureole. Ma non è da escludere che nello stesso periodo fosse diffusa la pratica di rifinire più o meno estesamente a secco le pitture murali. In questo caso è probabile che sull'intonaco fresco fossero stesi i colori dei toni di fondo e del disegno preparatorio, utilizzando poi per la campitura vera e propria e per la definizione del disegno e della decorazione colori stemperati in leganti organici oppure mescolati con idrossido di calcio più o meno diluito, applicati quando l'intonaco era già asciutto.

La continuità dell'a. durante il Medioevo, come pure l'uso della cosiddetta pittura a calce, consistente nella mescolanza dell'idrossido di calcio come legante dei colori o nella stesura sull'intonaco asciutto di un velo di latte di calce, la cui carbonatazione approssimava, semplificandola, la tecnica dell'a. vero e proprio, è testimoniata dalle fonti tecniche. Per l'area bizantina, i manuali pervenutici, nessuno anteriore alla fine del 16° sec. (Skovran, 1958), testimonianti però procedimenti più antichi, parlano chiaramente della pittura su muro con l'intonaco ancora fresco, esaltandone i vantaggi e la durata; e contengono cenni esplicativi all'uso di mescolare alcuni particolari pigmenti con la calce, pratica che

## AFFRESCO

doveva essere sicuramente diffusa. Negli stessi trattati si consiglia di impastare l'ultimo strato di intonaco con l'aggiunta di paglia o di altri filamenti organici per favorirne l'elasticità; non si fa cenno di sinopia, ma unicamente del modo di costruire sull'intonaco umido il disegno preparatorio (Dionisio da Furna, ed. 1971, pp. 53-68). Perdurando nell'area bizantina la stesura degli intonaci a pontate, non mancano esempi di giornate di limitate estensioni, come quelle rilevate negli affreschi del 13° sec. che decorano le chiese di Morača e Studenica (Skovran, 1960).

Un'interessante consuetudine, documentata sempre da Dionisio da Furna, è quella della levigatura dell'intonaco dopo la stesura del disegno preparatorio man mano che si comincia a dipingere, di modo che la pressione porti in superficie l'idrossido di calcio, aumentando la durata dell'umidità del muro e dunque del processo di carbonatazione. Questa consuetudine può essere interpretata con la stessa funzione che la stesura per giornate avrà nell'a. del tardo Duecento (P. Mora, L. Mora, Philippot, 1977, p. 132). La pratica della pittura murale bizantina presuppone una esecuzione rapida per larghe campiture cromatiche, poco variata negli schemi compositivi e legata a formulari ripetibili, come dimostra la diffusione presso gli artisti di album di disegni, almeno a partire dal 12° sec. (Lazarev, 1966, pp. 11-29).



I. — AFFRESCO. Assisi, S. Francesco, Museo del Tesoro. Simone Martini, S. Martino e il povero, sinopia dell'affresco nella cappella di S. Martino della chiesa inferiore.

Nell'Occidente romanico sono testimoniate tanto la pratica della pittura a fresco quanto l'uso di mescolare i colori con la calce. Teofilo (11°-12° sec.), nell'unico capitolo del *De diversis artibus* dedicato all'argomento « De mixtura vestimentorum in muro » (1, 15) parla chiaramente del bianco di calce per ottenere le lumeggiature (« propter fulgorem ») e del modo di dipingere su un muro già asciutto: « Cum imagines vel aliarum rerum effigies pertrahuntur in muro sicco, statim aspergatur aqua tamdiu, donec omnino madidus sit. Et in eodem humore liniantur omnes colores qui superponendi sunt, qui omnes calce misceantur et cum ipso muro siccetur, ut haereant ». Ma l'indicazione data da Teofilo, interpretata a volte in senso esclusivo, non è che la descrizione di una variante per una pratica che rimane fondamentalmente quella dell'affresco.

Continua ancora l'uso di libri di modelli, che rende scarsamente utile un attento e preciso disegno preparatorio. Interessante è il diffondersi di schemi geometrici antecedenti la stesura pittorica, con lo scopo di meglio accordare la spartizione degli spazi da decorare con le strutture architettoniche e, all'interno dei singoli riquadri, per definire, soprattutto con cerchi e triangoli, le figure e i loro vicendevoli rapporti formali (Demus, 1968, pp. 38-41). Più frequente diventa, a imitazione della coeva pittura su tavola, l'impiego di elementi ornamentali a rilievo, quali aureole, corone, stelle, bordi di vesti.

I rapporti con la pittura su tavola diventano più evidenti nel corso del Duecento e del Trecento, soprattutto nei paesi dell'Europa occidentale e settentrionale. Si diffonde così l'uso della tempera e dell'olio su muro. A quest'ultimo riguardo è da osservare che l'utilizzazione dell'olio è documentata a partire da Eraclio che lo menziona per la decorazione di lastre di pietra o di colonne a imitazione del marmo. Ancora Pietro da St. Audemar (12° sec.) ricorda l'olio da mescolarsi con alcuni pigmenti che sono siccativi. Le più antiche e sicure memorie di pitture murali eseguite a olio possono farsi risalire alla Camera del Re nel palazzo di Westminster (1274-1277) e alla decorazione della cattedrale di Ely (1325-1358), per la quale, si legge sui documenti, l'olio doveva servire « pro coloribus temperandis » (Eastlake, 1847, ed. 1960, I, pp. 42-47, 54). Il più noto esempio superstite di pittura murale a olio nel Medioevo è la decorazione della cappella di Pedralbes in Catalogna eseguita da Ferrer Bassa nel 1346.

L'uso più frequente della tempera e dell'olio nella pittura murale dei secc. 13° e 14°, il complicarsi e l'arricchirsi delle particolarità di definizione ornamentale, il riferirsi più sistematico ai modi e agli

funzione che la stesura per giornate avrà nell'a. del tardo Duecento (P. Mora, L. Mora, Philippot, 1977, p. 132). La pratica della pittura murale bizantina presuppone una esecuzione rapida per larghe campiture cromatiche, poco variata negli schemi compositivi e legata a formulari ripetibili, come dimostra la diffusione presso gli artisti di album di disegni, almeno a partire dal 12° sec. (Lazarev, 1966, pp. 11-29).



1. — AFFRESCO. Assisi, S. Francesco, Museo del Tesoro. Simone Martini, s. Martino e il povero, sinopia dell'affresco nella cappella di S. Martino della chiesa inferiore.

AFFRESCO



TAV. I. — Assisi, S. Francesco, chiesa superiore, transetto meridionale. Cimabue, Crocefissione (part.). Esempio di ossidazione del bianco di piombo: nella zona inferiore dell'affresco, corrispondente ai piedi dei guerrieri, tale processo non ha avuto luogo e si conservano ancora i rapporti cromatici originali.

## AFFRESCO



2. — AFFRESCO. Assisi, S. Francesco, chiesa superiore, transetto meridionale. Cimabue, Adorazione dell'Agnello (part.); segno di pontata con il completamento a tempera della testa di uno dei Seniori, ora caduto.

effetti più consueti nella pittura su tavola indicano un mutamento significativo nel rapporto tra sistema tecnico di decorazione murale e caratterizzazione di tipo stilistico-formale, con la ricerca conseguente di nuovi procedimenti esecutivi dell'affresco. Non è ovviamente un processo improvviso e immediato, ma suppone fasi e approssimazioni successive, e anche soluzioni diverse rispetto alla pittura su intonaco fresco. L'esigenza comune a tutte queste linee di ricerca è un'elaborazione più accurata e particolareggiata della stesura pittorica che, abbandonata la pratica delle grandi campiture cromatiche definite per sovrapposizioni di toni e un disegno semplificato, tende a elaborare una nuova struttura d'immagine, qualificata da una più complessa articolazione spaziale e compositiva, da una individuazione più accurata dei rapporti volumetrici e plastici della figurazione, da uno sviluppo più deciso della costruzione lineare, non più intesa col compito prevalente di limitare il campo cromatico, ma con lo scopo più evidente di indicare passaggi di volumi, di movimento e di colori. Nell'a. queste esigenze comportano: a) l'uso sistematico e generalizzato della sinopia come fase di abbozzo comples-

sivo dell'effetto decorativo e costruttivo; b) la stesura dell'intonaco ultimo, destinato a ricevere la stesura pittorica, non più per pontate ma per giornate, così da scegliere l'estensione del campo di lavoro giornaliero sull'intonaco fresco, considerando esclusivamente il grado di difficoltà e il modo di stesura che la parte dell'a. da eseguire richiede; c) una tecnica di esecuzione del disegno preparatorio sull'intonaco fresco particolareggiata e affidata prevalentemente all'incisione diretta; d) la possibilità di passare a secco e a tempera alcuni colori, come l'azzurrite o l'oltremare, e di definire a secco alcuni particolari della figurazione. L'introduzione sistematica di questi accorgimenti tecnici, che si produce nell'Italia centrale nella seconda metà del Duecento, per trovare nell'opera di Giotto e Cavallini la sua applicazione più rigorosa, consente di rapportare con grande precisione e duttilità il tempo di esecuzione della decorazione murale con il tempo della presa dell'intonaco fresco.

I minuti procedimenti dell'a. 'classico' sono noti, oltre che per le numerose e attente rilevazioni compiute sulle opere superstiti in occasione di interventi conservativi e di restauro, anche per la precisa descrizione che ci è pervenuta ne *Il libro dell'arte* del Cennini che, seppure databile *ante* 1437, riflette con sicurezza esperienze e tecniche in uso nelle botteghe di pittori trecenteschi di stretta osservanza giottesca.

Dopo un primo pareggiamiento delle irregolarità del muro, si stende un primo strato di intonaco, composto da due parti di sabbia e una di calce, chiamata arriccia a causa della qualità scabra e ruvida della sua superficie, così da consentire una più facile adesione del successivo strato. Sull'arriccia si effettua la cosiddetta battitura dei fili, che, con l'aiuto del filo a piombo, determina le verticali della spartizione della superficie. Il filo, in tensione e intriso di colore stemperato in acqua, viene battuto sull'arriccia fresco che prende il segno del colore, ma, a volte, anche l'impronta. Con un compasso si determina l'ortogonale, ottenendo così la costruzione dei riquadri o delle altre zone da dipingere, in rapporto anche alle strutture architettoniche da decorare. Negli spazi ottenuti si traccia con un carboncino il disegno della figurazione, che successivamente, dopo esser stato spolverato, viene ripassato con un pennello intriso di terra rossa (sinope) mescolata unicamente con acqua. È la prima indicazione del risultato che si vorrà ottenere; il suo grado di precisione o di approssimazione varia a seconda degli artisti, delle tradizioni di bottega e della divisione dei compiti all'interno di essa. Non è infrequente il caso che la traccia individuata con la sinopia sia stata variata nel corso dell'esecuzione definitiva. A volte, in presenza di un muro particolarmente regolare e in mancanza di arriccia, la sinopia è tracciata direttamente sul muro come accade per es. nell'abside, nel transetto e nella parte superiore della navata di S. Francesco ad Assisi a opera di

S  
s  
l  
g  
la  
d  
d  
c  
ri  
p  
li  
cc  
al  
sis  
du  
ce  
la  
po  
di  
po  
l  
ti,  
co  
ter  
cis  
l'an  
rifl  
nell  
osse



2. — AFFRESCO. Assisi, S. Francesco, chiesa superiore, transetto meridionale. Cimabue, Adorazione dell'Agnello (part.); segno di pontata con il completamento a tempera della testa di uno dei Seniori, ora caduto.

effetti più consueti nella pittura su tavola indicano un mutamento significativo nel rapporto tra sistema tecnico di decorazione murale e caratterizzazione di tipo stilistico-formale, con la ricerca conseguente di nuovi procedimenti esecutivi dell'affresco. Non è ovviamente un processo improvviso e immediato, ma suppone fasi e approssimazioni successive, e anche soluzioni diverse rispetto alla pittura su intonaco fresco. L'esigenza comune a tutte queste linee di ricerca è un'elaborazione più accurata e particolareggiata della stesura pittorica che, abbandonata la pratica delle grandi campiture cromatiche definite per sovrapposizioni di toni e un disegno semplificato, tende a elaborare una nuova struttura d'immagine, qualificata da una più complessa articolazione spaziale e compositiva, da una individuazione più accurata dei rapporti volumetrici e plasticici, da un sviluppo più deciso

AFFRESCO



3. — AFFRESCO. Assisi, S. Francesco, chiesa superiore, transetto meridionale, triforio. Cimabue, testa d'angelo; esempio di battitura del filo.

Cimabue e dei maestri romani. Conclusa la stesura della sinopia sulla superficie da affrescare, cominciando dall'alto e proseguendo verso il basso, si applica il secondo strato di intonaco (ottenuto con un impasto di sabbia più fine e con calce nel rapporto 2/1, soprattutto se ha uno spessore molto sottile), nell'estensione utile a ricevere la campitura cromatica definita prima che inizi il processo di essiccamiento e di carbonatazione dell'idrossido di calcio. Dopo averlo accuratamente levigato, è ripetuta l'operazione di battitura dei fili ed è tracciato il disegno preparatorio (da non confondersi con la sinopia che si trova sull'arriccio e che dunque risulterà parzialmente coperta dal secondo e definitivo strato di intonaco) col pennello intriso di ocre gialla o, più comunemente, con l'incisione diretta sull'intonaco fresco, risultando riconoscibile in questo caso per i bordi perfettamente regolari, contrariamente a quanto accadrebbe se fosse fatto su un intonaco asciutto. Nella seconda metà del Trecento comincia ad affermarsi, specialmente per i motivi decorativi ripetibili, l'uso dello spolvero: un cartone forato lungo i bordi del disegno, appoggiato all'intonaco, viene ripassato con un tamponcino di polvere di carbone, ottenendo attraverso i fori la traccia sulla superficie da dipingere. Inizia a questo punto la stesura pittorica vera e propria, compiuta sulla porzione di intonaco fresco che costituisce la giornata. I modi di tale stesura, pur mostrando a volte delle costanti per epoca o scuola — per es. l'uso del 'verdaccio' come tono di base per gli incar-

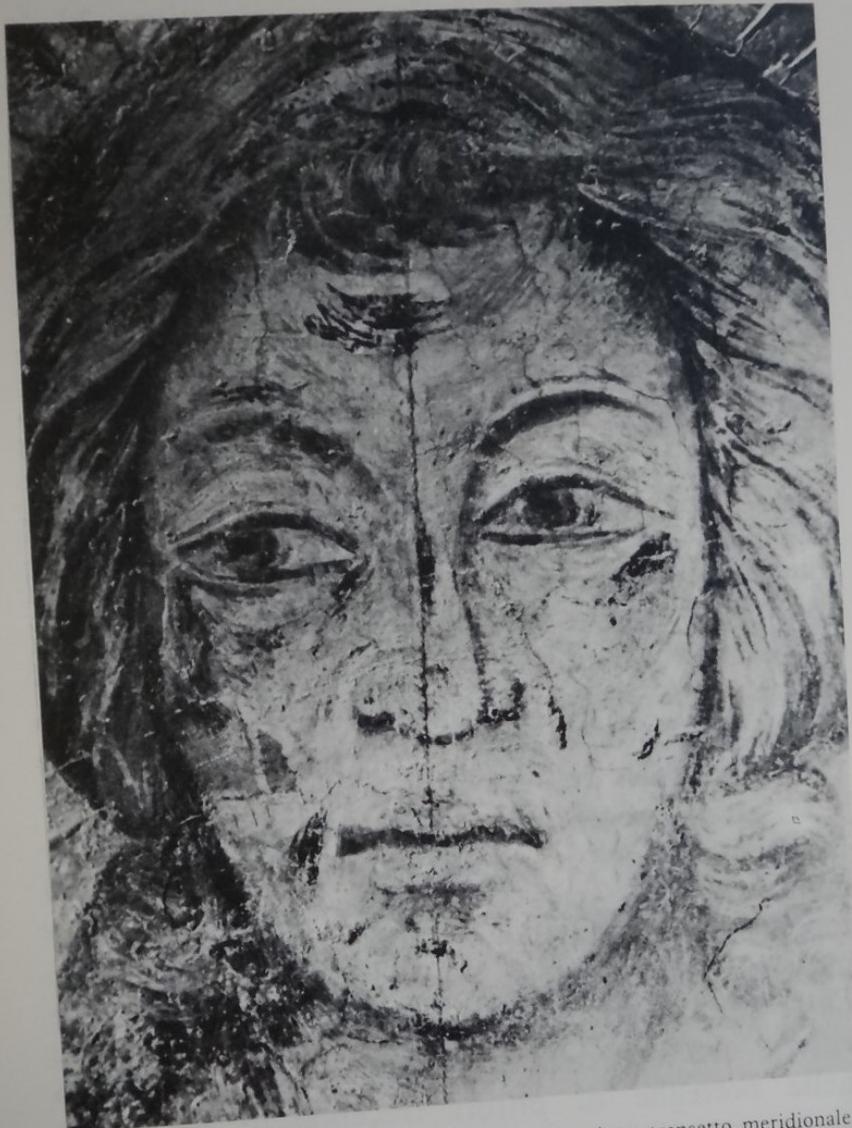
nati — risultano vari e difformi secondo le esigenze della costruzione d'immagine che presuppongono. Le tecniche di applicazione dei colori, spesso descritte minutamente nei trattati e nelle fonti antiche, « hanno avuto valore normativo soltanto per chi le ha trascritte sulla pagina, o tutt'al più per i suoi allievi diretti o garzoni di bottega » (AA. VV., *Tecniche di esecuzione*, 1978, p. 25). Più utile è indicare i dati della tecnica esecutiva.

Nella pittura a fresco i pigmenti adoperati sono prevalentemente di natura inorganica (ocre gialla e rossa, terra di Siena naturale e terra di Siena bruciata, terra verde e terre d'ombra, bianco di S. Giovanni ecc.); per alcuni colori, come il nero, si usano sostanze organiche come il nero d'avorio o di ossa e carbone di legna. Altri colori, pur essendo inorganici, mal sopportano l'alcalinità della calce e si alterano facilmente. Sono questi il bianco di piombo (biacca), l'orpimento, il cinabro, il minio, l'azzurrite e il lapislazzuli. Nel buon fresco tali pigmenti sono sostituiti da altri meglio compatibili o sono dati a tempera, come accade per l'azzurrite e il lapi-



4. — AFFRESCO. Assisi, S. Francesco, chiesa superiore, transetto meridionale. Cimabue, Adorazione dell'Agnello, part. in cui è visibile il disegno a incisione della brocca dell'intonaco fresco, poi corretto. Si osservano anche i numeri modellati a rilievo e il limite tra due pontate che attraversano la testa dell'angelo in basso.

## AFFRESCO



3. — AFFRESCO. Assisi, S. Francesco, chiesa superiore, transetto meridionale, triforio. Cimabue, testa d'angelo; esempio di battitura del filo.

nati — risu  
costruzione  
applicazio  
tati e nelle  
tanto per c  
i suoi allie  
*di esecuzio*  
tecnica ese

Nella pi  
temente di  
na natural  
bra, bianc  
nero, si us  
ossa e car  
mal soppe  
te. Sono c  
cinabro,  
sco tali p  
o sono da

Cimabue e dei maestri romani. Conclusa la stesura della sinopia sulla superficie da affrescare, cominciando dall'alto e proseguendo verso il basso, si applica il secondo strato di intonaco (ottenuto con un impasto di sabbia più fine e con calce nel rapporto 2/1, soprattutto se ha uno spessore molto sottile), nell'estensione utile a ricevere la campitura cromatica definita prima che inizi il processo di essiccamiento e di carbonatazione dell'idrossido di calcio. Dopo averlo accuratamente levigato, è ripetuta l'operazione di battitura dei fili ed è tracciato il disegno preparatorio (da non confondersi con la sinopia che si trova sull'arriccia e che dunque risulterà parzialmente coperta dal secondo e definitivo strato di intonaco) col pennello intriso di ocra gialla o, più comunemente, con l'incisione diretta sull'intonaco fresco, risultando in questo caso per i bordi perfettamente regola-



temente di natura inorganica (ocra gialla e rossa, terra di Siena naturale e terra di Siena bruciata, terra verde e terre d'ombra, bianco di S. Giovanni ecc.); per alcuni colori, come il nero, si usano sostanze organiche come il nero d'avorio o di ossa e carbone di legna. Altri colori, pur essendo inorganici, mal sopportano l'alcalinità della calce e si alterano facilmente. Sono questi il bianco di piombo (biacca), l'orpimento, il cinabro, il minio, l'azzurrite e il lapislazzuli. Nel buon fresco tali pigmenti sono sostituiti da altri meglio compatibili o sono dati a tempera, come accade per l'azzurrite e il lapi-



4. — AFFRESCO. Assisi, S. Francesco, chiesa superiore, transetto meridionale. Cimabue, Adorazione dell'Agnello, part. in cui è visibile il disegno a incisione della brocca dell'intonaco fresco, poi corretto. Si osservano anche i nimbi modellati a rilievo e il limite tra due pontate che attraversano la testa dell'agnello in basso.

slazzuli, sulla base di una preparazione a fresco di tono diverso, il rosso solitamente ma anche il grigio, a seconda della varia intensità che si vuol dare all'azzurro. In tal modo sono dipinti i cieli e le vesti o i manti. Spesso oggi, scomparsa la più debole stesura azzurra data a tempera, si mostra soltanto la preparazione grigia o rossa. Le parti rilevate, come per es. le aureole, sono dapprima segnate e delimitate, poi costruite usando la stessa malta che è servita per l'intonaco, infine modellate e decorate secondo l'occorrenza. La doratura prevalente nella decorazione ad a. prevede l'uso dell'oro in foglia sottilissima fatta aderire con una mistione composta da sostanze oleo-resinose (secondo il Cennini olio di lino cotto, biacca, verderame e vernice), leggermente colorata così da rinforzare la trasparenza della foglia d'oro. Altrimenti, e con materiale meno costoso, è utilizzata una lamina di stagno dorato.

I dati descritti per caratterizzare i procedimenti esecutivi dell'a. sono gli stessi che servono ad assicurarne la riconoscibilità a una prima approssimazione visiva. Pur nelle variazioni che sono state indicate, la presenza dei giunti delle pontate e delle giornate nell'intonaco, con il loro sovrapporsi che è indice dei tempi di esecuzione, l'impressione del filo e le incisioni dirette sull'intonaco fresco, le tracce di un eventuale spolvero, costituiscono caratteristiche essenziali della tecnica dell'a., « 'l più dolce e 'l più vago lavorare che sia » secondo il Cennini.

BIBL.: Fonti. - *Compositiones ad tingenda musiva, pelles, et alia [...] ante annos nonagesima scripta*, in AIM, II, coll. 366-368; *Eratius, De coloribus et artibus Romanorum*, in M.P. Merrifield, *Original treatises dating from the XIIth to XVIIIth centuries on the arts of painting*, I, London, 1849, pp. 166-205 (rist. New York, 1967); *'Mappae Clavicula'*. A treatise on the preparation of pigment during the Middle Age with a letter from Sir Thomas Phillips addressed to Albert Way, «Archæologia», XXXII (1847), pp. 183-244; *Theophilus, De diversis artibus*, a cura di R.C. Dodwell, London, 1961; *Liber Magistri Petri de Sancto Audemaro de coloribus faciendis*, in M.P. Merrifield, *Original treatises*, cit., I, pp. 112-117; Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Brunello, Vicenza, 1971; Dionisio da Furna, *Ermeneutica della pittura*, a cura di G. Donato Grasso, Napoli, 1971.

Letteratura critica. - M. P. Merrifield, *The art of the fresco painting*, London, 1846 (rist. New York, 1960); C. L. Eastlake, *Materials for a history of oil painting*, London, 1847 (rist. *Methods and materials of painting of the great schools and masters*, New York, 1960); G. Hale, *Fresco painting*, New York, 1933 (rist. *The technique of fresco painting*, with additional chapters prepared from Mr. Hale's notes by S. O'Sheel, New York, 1966); V. Greco, *Byzantinische Handbücher der Kirchenmalerei, «Byzantion»*, IX (1934), pp. 675-701; D. V. Thompson, *The materials of medieval painting*, London, 1936 (rist. *Materials and techniques of medieval painting*, New York, 1956); R. Oertel, *Wandmalerei und Zeichnung in Italien*, «MKIF», V (1940), pp. 217-313; R. J. Gettens, G. L. Stout, *Painting materials*, New York, 1942 (rist. 1966); M. Cagiano de Azevedo, s. v. *Affresco*, in *EAA*, I, 1958, pp. 100-102; R. Gettens, G. L. Stout, *Monuments of Byzantine wall-painting. The method of construction*, «Studies in conservation», III (1958), 3, p. 107 ss.; A. Skovran, *Uvod u istoriju slikarskih priručnika kulture*, IX (1958), pp. 39-48; id., *Etude et conservation du monastère de Morala*, «Recueil des travaux sur la protection des monuments historiques de XI (1960), pp. 196-220; U. Procacci, *Sinopie e affreschi*, Milano, 1961; L. Tintori, M. Meiss, *The painting of the life of St. Francis in Assisi*, New York, 1962; R. W. Scheller, *A survey of medieval model books*, Harleem, 1963; V. Lazarev, *Old Russian murals and mosaics from the XIIth to the XVth century*, London, 1966; O. Demus, *Romanische Wandmalerei*, München, 1968; M. Koller, *Probleme der Freskoabnahme*, «Maltechnik», LXXIV (1968), pp. 48-50; D. C. Winfield, *Middle and later Byzantine wall-painting methods. A comparative study*, «DOP», XXII (1968), pp. 61-139; F. R. Pesenti, *L'affresco*, in *Le tecniche artistiche*, a cura di C. Maltese, Milano, 1973, pp. 315-326; E. Denninger, *What is 'bianco di S. Giovanni'* of Cennino Cennini?, «Studies in conservation», IX (1973), pp. 185-187; M. Marabelli, M. Tabasso Laurenzi, *Materiali della pittura murale*, Roma, 1977.

ARAZZO

F. Mora, L. Mora, P. Philippot, *La conservation des peintures murales*, Bologna, 1977; AA. VV., *Tecniche di esecuzione e materiali costruttivi*, Corso sulla manutenzione di dipinti murali, mosaici e stucchi (DIMOS), I, 1, Roma, 1978; F. Bensi, *La tavolozza di Cennino Cennini*, « Studi di storia delle arti » 1978-1979 pp. 37-85.

MICHELE CORNARO

**A R A Z Z O.** - Il termine a. con cui si indica un tipo di tessuto dalle particolari caratteristiche tecniche deriva dal nome della città francese di Arras, centro particolarmente attivo nei secc. 14° e 15° nella produzione ed esportazione di questo tipo di panni. Del 1389 è la prima menzione italiana di « banderiae de Arassa »; la troviamo in una cronaca di Piacenza citata dal Muratori. Panni di 'arazza', di 'razza', 'razzi' o 'razi' furono poi detti gli a. in Italia mentre i termini *tapisserie* (Francia), *tapestry* (Inghilterra), *Wandteppich* (Germania), *tapiz* (Spagna), derivano dal latino *tapete* e dalle varianti meno usate *tapes* e *tapetum*, che indicavano genericamente sia il tappeto, sia la tappezzeria per coprire mobili o pareti. In greco panni simili per aspetto e funzione erano detti *περιπετάσματα*.

*Tecnica.* La prima fase della lavorazione dell'a. è costituita dalla scelta di un soggetto che viene prima tradotto in un bozzetto e poi in un cartone delle stesse dimensioni di quello che sarà l'a. e dove il disegno è tracciato per linee di contorno e i colori indicati solo sommariamente. Il cartone viene eseguito in controparte rispetto al bozzetto poiché l'a., tessuto dal rovescio, lo replicherà in senso inverso. Sul telaio, che può essere verticale (alto liccio) od orizzontale (basso liccio), sono poi montati tra due rulli (curli) i fili dell'ordito (catena), in genere in lino, canapa o stame. È sulla catena, ben tesa tramite la barra di tensione, che l'arazziere disegna al tratto le linee del cartone. A questo punto i fili della catena vengono divisi alternativamente da barre in modo che si abbiano due piani di fili, quelli pari e quelli dispari. Il piano anteriore viene collegato a cordicelle ad anello (licci) a loro volta unite da barrette dette appunto 'barre dei licci'; questa serie di fili viene perciò detta 'piano dei licci' mentre quella retrostante è chiamata 'piano di croce'. Il cartone sarà posto alle spalle dell'arazziere ad alto liccio che dovrà alzarsi o servirsi di uno specchio per poterlo controllare durante la tessitura, mentre nel telaio orizzontale sarà posto tra la catena e le gambe del lavorante che, scostando i fili, potrà senza difficoltà seguire i contorni del sottostante disegno. Avvolti i fili colorati di lana, o seta, o i fili in lamina d'oro o d'argento, che costituiranno la trama del tessuto, attorno ai brocci di legno, si comincia la tessitura. Questa procede dal basso verso l'alto e da sinistra verso destra per zone di colore, come una sorta di mosaico, poiché

## ARAZZO

l'arazziere maneggia un solo broccio e quindi un solo colore per volta. Il 'punto d'arazzo' è costituito dalla 'mezza passata', che si ottiene infilando il broccio nella serie posteriore; si completa quindi la passata alternando i piani tramite la trazione del numero di licci di volta in volta necessario e portando il broccio in senso inverso, così che sia la parte anteriore dell'ordito, sia quella posteriore, siano interamente e uniformemente ricoperte dalla trama. La tessitura d'a. non avviene da cimosa a cimosa, ma per zone di colore, con un effetto finale simile a quello delle vetrate dipinte. Battuti con il 'pettine' i punti eseguiti, si passa, se necessario, a un broccio con un diverso colore, senza però recidere il filo di quello momentaneamente lasciato. Il peso del broccio impedisce infatti al brano tessuto di al-

lentarsi prima che altre tessere di trama vengano a serrarlo d'intorno; si può inoltre riprendere il broccio quando si renda necessario impiegare in una zona vicina la stessa tinta. Via via che la tessitura procede l'a. è arrotolato al curlo inferiore mentre da quello superiore si svolge un altro tratto di catena. Il soggetto dell'a. viene tessuto ruotato di 90° rispetto al suo assetto naturale, di modo che i fili della catena appariranno nel prodotto finito come coste orizzontali. Si è ipotizzata per questa scelta una motivazione estetica, risultando più dolce allo scorrere della visione tale sistemazione orizzontale piuttosto che la frammentazione per tratti verticali; tuttavia è più credibile che si sia trattato di un accorgimento adottato quando, tessendosi soprattutto a. in forma di basse e larghe strisce (dossali, bancali,



I. — ARAZZO. Padova, Museo Civico. Storie di Jourdain de Blaye. Incontro tra Fromont e Gérard.

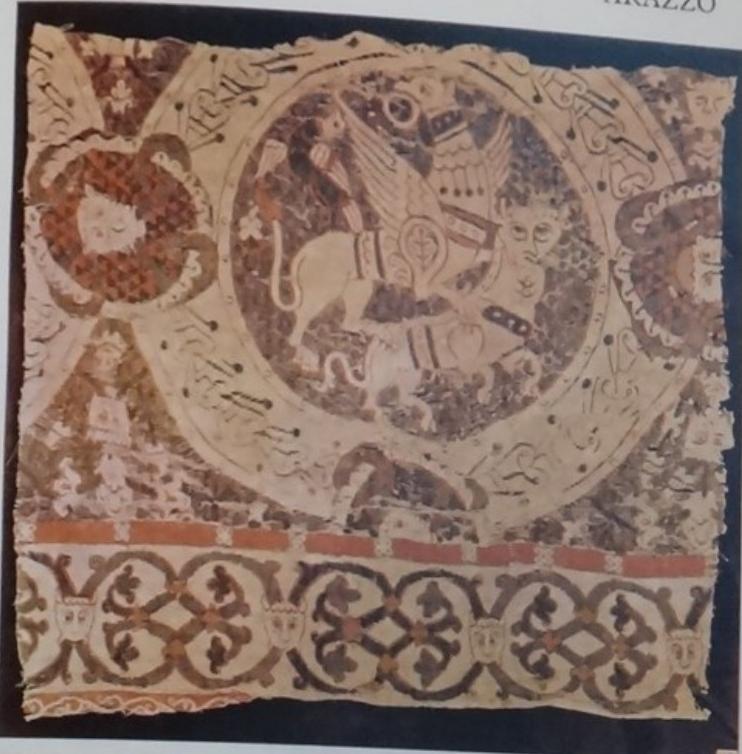
il filo di quello momentaneamente lasciato. Il peso  
del broccio impedisce infatti al brano tessuto di al-

gimento adottato quando, tessendosi soprattutto a  
in forma di basse e larghe strisce (dossali, bancali,



I. — ARAZZO. Padova, Museo Civico. Storie di Jourdain de Blaye. Incontro tra Fromont e Gérard.

ARAZZO



TAV. I a) — Lione, Musée historique des Tissus. Parino di S. Gereone.



TAV. II b) — Angers, Musée des Tapisseries. Nicolas Bataille, Apocalisse di S. Giovanni. Il combattimento tra il dragone e i santi (Apocalisse 13,7).

ARAZZO



TAV. I a) — Lione, Musée historique des Tissus. Panno di S. Gereone.



TAV. I a) — Lione, Musée historique des Tissus. Panno di S. Gereone.



TAV. II b) — Angers, Musée des Tapisseries. Nicolas Bataille, Apocalisse di S. Giovanni. Il combattimento tra il dragone e i santi (Apocalisse 13,7).

*antependia*, ecc.), si poté così evitare l'uso di telai di sproporzionata larghezza.

La struttura essenziale del telaio non varia sostanzialmente nei tipi verticale e orizzontale: la principale differenza è costituita dalla manovra dei licci, eseguita manualmente nell'alto e tramite un pedale (*marche*) nel basso liccio. Il vantaggio di avere entrambe le mani libere consente un procedere assai più spedito del lavoro, ma sul prodotto finito, se si prescinde da sfumature dovute al diverso modo di interpretare un cartone (alto liccio) o di seguirlo pedissequamente (basso liccio), non è possibile distinguere il tipo di telaio impiegato.

Terminata la tessitura il panno viene staccato dal telaio (durante quest'operazione si accorcia di alcuni centimetri per la cessata tensione) e si procede alla cucitura degli stacchi prodotti tra due fili contigui di catena non collegati dalla trama per l'uso di due diversi colori. Lo spessore dei fili impiegati determina una maggiore o minore densità di catena per centimetro. Tale rapporto, che può variare da 4-5 fili a 15 e più per cm, è detto 'grana'; negli a. medievali la grana è in genere pittosto grossa.

*Storia.* Benché molti studiosi abbiano cercato nelle fonti letterarie più antiche la prova che la tessitura dell'a. era già conosciuta nell'antichità citando l'autorità di Omero (*Iliade*, III; *Odissea*, V), di Plinio (*Storia naturale*, VIII), di Ovidio (*Metamorfosi*, VI, IX), non è possibile allo stato attuale delle conoscenze giudicare se l'a. abbia origini tanto remote e se la sua storia abbia percorso un ininterrotto cammino fino a giungere con l'inizio del sec. 11° al primo esemplare conservato: il panno di S. Gereone. Neppure è possibile valutare la credibilità dell'ipotesi che l'a. in Occidente abbia derivato la propria tecnica di lavorazione dal tessuto copto. In entrambi la trama colorata viene applicata a zone su un preesistente ordito incolore, ma nell'a. la catena viene montata sul telaio mentre nel tessuto copto l'ordito si ottiene sfilando da un panno, in genere di lino, un certo numero di fili successivi e orientati nello stesso senso in modo da ottenere un inserto centrale più o meno ampio di soli fili verticali da usare come ordito nella successiva fase di lavorazione. Secondo i sostenitori di tale ipotesi l'Occidente si sarebbe appropriato della tecnica di questo tessuto, introducendovi poi le modificazioni che distingueranno l'a., quando, a partire dalla fine del sec. 11° con le Crociate, gli Europei entrarono in contatto con la civiltà araba del bacino del Mediterraneo. Tuttavia di tale tipo di tessuto non si è trovata traccia in Sicilia la cui conquista si era già compiuta nel 902 e che resterà sotto il dominio arabo fino al 1072, o nella Penisola Iberica oc-

## ARAZZO

cupata a partire dal 710 e liberata completamente solo nel 1492.

È invece più facile credere a una derivazione dei cosiddetti *tapis sarrasinois*, o annodati, dal tappeto orientale per le analogie morfologiche e di lavorazione oltre che per la stessa definizione *sarrasinois* (saraceni). Innovazioni tecniche elaborate dai *tapissiers de tapis sarrasinois*, che lavoravano sul telaio orizzontale, avrebbero poi dato luogo alla nascita dell'a. (Guiffrey, 1882; Göbel, I, 1923; Lestocquoy, 1940; Souchal, 1965).

Negli statuti che i tessitori parigini si diedero al tempo in cui era sindaco dei mercanti di Parigi Étienne Boileau (1258-1268) accanto ai *tapissiers de tapis sarrasinois* compaiono quelli di *tapis nostrez*, panni spesso non istoriati e di uso più corrente nella casa, ma certamente di origine più antica e autoctona (Souchal, 1965). Erano probabilmente *tapis nostrez* i tappeti che si tessevano a Poitiers nell'11° sec. come testimonia una lettera del conte d'Aquitania a un vescovo italiano desideroso di possedere di quei manufatti che vengono definiti tessuti secondo la consuetudine «apud nostrates». Più difficile è collegare tali panni e, per via indiretta, anche l'a. ai tessuti istoriati documentati nella Francia merovingica dalle cronache di Gregorio di Tours. Tessuti istoriati decoravano secondo Anastasio Bibliotecario le basiliche romane del 9° sec. e compaiono frequentemente, ma senza indicazioni di carattere tecnico, in cronache e inventari medievali.

Per quanto riguarda in particolare l'origine dell'a. tessuto ad alto liccio (il telaio verticale era comunque quello di più remota origine, si veda per es. la sua raffigurazione nell'ipogeo di Beni Assam, in Egitto, e in numerose pitture vascolari classiche) il Guiffrey (1882) pensò a una innovazione introdotta dai *tapissiers de tapis sarrasinois* che desideravano potere, durante la lavorazione, controllare su entrambi i lati il procedere dell'opera. In ogni caso il passaggio graduale e poi la vera sostituzione tra i due tipi di lavorazione dovettero avvenire prima ad Arras che a Parigi; come nota la Souchal (1965, p. 76) il termine *haute lice* era usato correntemente in una quietanza del 1313 di Arras, e invece con una certa insicurezza a Parigi dove in un'annotazione forse del 1303 aggiunta a margine dello Statuto del 1277 si legge «maniere de tappiers, que l'en appelle ouvriers en la haute lice». L'annotazione decreta dunque un avvenuto ma recente ingresso dell'alto liccio a Parigi, proveniente probabilmente da Arras, dove la rivolta scoppiata nel 1285 doveva aver causato l'allontanamento di numerosi cittadini, tra cui certamente degli arazzieri.

Quale che sia stata l'origine dell'a., orientale od occidentale, è indubitabile che nei paesi nordici esso

abbia trovato il terreno più favorevole al suo fiorire. Era infatti senz'altro più confortevole poter disporre, per ornamento di chiese e palazzi, di questi panni di lana, caldi, decorativi al pari di affreschi, vivi di colore e di storie, ma, a differenza di questi, mobili e soprattutto non sensibili al clima umido che nel Nord limitava l'uso della decorazione affrescata. Anche se non sono scarsissime le notizie di cui disponiamo sulla attività arazziera nell'area francofiamminga tra 13° e 14° sec., i più antichi a. occidentali che attualmente si conoscano sono stati riferiti alla Germania, per la quale, per il fatto che la tessitura non era praticata come attività commerciale, ma quasi esclusivamente concentrata nei conventi per esigenze di arredo delle chiese, mancano invece notizie documentarie sul periodo delle origini.

Il primo pezzo che possa essere definito un a. è il panno in lana su lino proveniente dalla chiesa di St. Gereon a Colonia e datato all'inizio dell'11° secolo. La decorazione del panno, attualmente conosciuto attraverso frammenti (Norimberga, Germanisches Nationalmuseum; Berlino, Kunstmuseum; Londra, Vict. and Alb. Mus.; Lione, Mus. Historique des Tissus), mostra la ripetizione di medaglioni (*compas*) contenenti un toro assalito da un grifone alato, di gusto simile a quello di contemporanei tessuti sassanidi.

L'origine orientale del pezzo, proposta per primo dal Bock (1858), è stata abbandonata quando, in seguito al ritrovamento di una stoffa orientale in seta con medaglioni analoghi nella tomba di una figlia di Pipino il Breve (Colonia, chiesa di St. Ursula) il Göbel (III, 1933) giunse alla conclusione che nel tessere il panno di S. Gereone ci si poté con agio ispirare a modelli orientali reperibili sul posto.

La tesi dell'origine occidentale (Rieg, 1893; Schmitz, 1919; Kurth, 1926) poggia sul confronto tra gli elementi decorativi, che formano il bordo del panno e che occupano il fondo collegando i medaglioni, e motivi ornamentali presenti in evangelieri miniati dei secc. 10° e 11°, come quelli di Frisinga e Altenmünster (Monaco, Staatsbibli.). I colori sono puri e in gamma limitata (7) come in tutti gli esemplari più arcaici; la grana è di 5-6 fili di catena per centimetro.

Circa un secolo e mezzo intercorre tra il panno di S. Gereone e il primo successivo documento arazziero germanico. Alla prima metà del sec. 12° dovrebbero invece risalire i frammenti con i mesi Aprile e Maggio del Kunstdindustrimuseet di Oslo, sporadica documentazione di una tradizione arazziera norvegese forse assai antica. Dell'ultimo quarto del sec. 12° è la striscia del duomo di Halberstadt con tre episodi della vita di Abramo e l'arcangelo Michele. Si tratta di un dossale in lana e lino (1,20 × 10,26 m) in cui sono raffigurati S. Michele che uccide il drago, i Tre angeli in visita ad Abramo

e il Sacrificio di Isacco. Nell'episodio centrale la stilizzazione con cui è simulata la caduta delle pieghe della tovaglia e la libertà nell'impiego del colore indicano una derivazione da codici miniati (Göbel, III, 1933).

Un altro dossale di dimensioni simili al primo (1,14-1,18 × 8,95 m di larghezza) ma posteriore di 15-20 anni (Kurth, 1926) e non di 40 come vorrebbe lo Schmitz (1919), raffigura il Cristo benedicente in una mandorla con ai lati due angeli e gli apostoli. Il panno, in lana e lino, deriva anch'esso, per stile e iconografia, da codici miniati nella Bassa Sassonia nella seconda metà del sec. 12°, ma il soggetto è tradotto con un impianto monumentale che rivela nel cartonista la consuetudine con la decorazione murale (Göbel, III, 1933).

Infine un terzo panno di Halberstadt, pressoché quadrato (157-159 × 145-153 cm), rappresenta l'imperatore Carlo Magno seduto in trono e, nei quattro angoli, quattro filosofi dell'antichità. Il pezzo è tessuto in lana su una catena verticale in canapa; la grana è di 4 fili per centimetro.

La particolarità della catena che risulta verticale rispetto all'assetto della decorazione non compare nei due panni più antichi e non sembra spiegabile come una reminiscenza di tecniche arcaiche; si tratterebbe piuttosto di scelta di ordine pratico dettata dalle dimensioni limitate in larghezza dell'arazzo.

L'a. di Carlo Magno è stato, insieme agli altri due dosali, riferito comunemente alla manifattura convenzionale attiva sotto la badessa Agnese (1184-1203), figlia di Corrado di Meissen, a Quedlinburg. Secondo alcune fonti tarde (17° e 18° sec.) la badessa avrebbe infatti fornito di tappezzerie il duomo di Halberstadt. Tuttavia, l'ipotesi non appare verosimile poiché l'unica opera documentata di Quedlinburg, il famoso tappeto annodato con le Nozze di Mercurio e della Filologia, dell'inizio del sec. 13°, è un'opera diversa per tecnica e per stile dai tre pezzi di Halberstadt. Le strisce di Halberstadt mostrano infatti un linguaggio ben più semplice e schietto rispetto alla colta scelta di temi — derivati dal *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, un testo di Marziano Capella (5° sec.) ben conosciuto nel 13° sec. — e di tecnica del panno della badessa. Quella dei *tapis sarrasinois*, verosimilmente usata a Quedlinburg, era considerata una tecnica più nobile. È inoltre più verosimile posticipare la datazione del panno di Carlo al quinto decennio del 13° sec., istituendo così un più convincente confronto con il f. 90v del Libro di modelli di Wolfenbüttel (ca. 1240, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, cod. Guelf. 61-2. Aug. 8°) in cui si riconoscono, in un gruppo di re della Discesa agli Inferi, tratti tipologicamente e stilisticamente assai vicini a quelli di Carlo Magno. Inoltre è solo verso il 1240 che è documentato ad Halberstadt il fiorire di una venerazione particolare verso Carlo Magno, considerato fondatore della diocesi (*Die Zeit der Staufer*, 1977), la quale dovette determinare una scelta iconografica ispirata alla raffigurazione di Cristo tra i quattro Evangelisti.

Non si conoscono altri pezzi tessuti in Germania nel corso del sec. 13°; per quanto riguarda il 14° la produzione è conosciuta solo attraverso un limitato numero di esemplari tessuti nella zona dell'Alto Reno, del Medio Reno (Alsazia) e nella Franconia. Anche nella zona del lago di Costanza si ebbe una produzione di a.; queste opere, per la maggior parte di non grandi dimensioni e uso limitato alle chiese, denunciano in genere l'origine convenzionale nel gusto attardato e popolare che determina la scelta dei soggetti e quella dei colori (in genere in numero assai limitato) e dei modi con cui tradurli. Una manifattura convenzionale di questa zona produsse verso la metà del sec. 13° le strisce con la Crocifissione Morgan (New York, Metropolitan Mus. of Art) e con Santi (Norimberga, Germanisches Nationalmuseum.). Dello stesso periodo è un frammento con la Vergine conservato in collezione privata.

Il permanere di una produzione a *compas*, accanto a quella più liberamente figurata, è documentato in Svizzera da un antependio con s. Maurizio tra medaglioni contenenti i simboli apocalittici e un repertorio di animali (Thun, Historisches Mus.).

Lo *Spielteppich* di Norimberga (Germanisches Nationalmuseum.), panno alsaziano con scene di vita feudale, e il diffondersi del tema degli 'uomini selvatici' (*Wilde Leute*, i cui esemplari più antichi sono conservati a Monaco, Bayerisches Nationalmuseum.; Sigmaingen, Fürstlich Hohenzollern'sches Mus. e Ratibona, Rathaus, e sono anch'essi riferibili a centri alsaziani) documentano alla fine del sec. 14° la presenza di una cultura profana e di corte che si fa committente di parte della produzione locale e che attesta ormai la presenza di manifatture non più esclusivamente convenzionali. Grandissimo sviluppo avrà il tema degli uomini selvatici nel successivo sec. 15° presso i laboratori arazzieri della Germania e della Svizzera, a Basilea soprattutto, ma quasi a denunciare la scelta di un gusto ingenuo e provinciale lontano ormai dalle dimensioni di eleganza e modernità culturale che avevano prodotto il panno di Carlo Magno e quello della badessa di Quedlinburg. Sempre più frequentemente dunque la ricca committenza delle corti tedesche si rivolgerà ai nuovi fiorenti laboratori attivi nei centri franco-borgognoni, relegando in una funzione del tutto limitata le manifatture locali.

Anche se i documenti sull'attività arazziera a Parigi sono anteriori e più numerosi di quelli relativi ad Arras e benché, come si è visto, fossero attivi nella capitale nella seconda metà del sec. 13° tessitori di *tapis sarrasinois*, di *tapis nostrez* e, alla fine del secolo, anche di *haute lice*, è nella città dell'Artois che dovette essere perfezionata la nuova tecnica. In seguito arazzieri di Arras trasferitisi a Parigi dopo

i moti del 1285 poterono diffondervi la novità del tessuto d'arazzo. Ben presto acquisite, tali nozioni tecniche permisero un interscambio intenso e fecondo tra le due città. Arazzieri e mercanti si spostavano tra i due centri in cerca di sempre maggiori profitti e se ad Arras era toccato il primato arazziero fu Parigi che si impose come centro di commercio e diffusione degli arazzi. In declino l'arte dei *tapis sarrasinois*, vinte le resistenze e l'orgoglio degli artifici di tale arte, l'a. parigino dovette rapidamente conquistarsi un mercato se già nel 1308 la contessa Mahaut d'Artois commissionava a. a Parigi (indifferentemente in seguito la vedremo acquistare panni d'a. sia a Parigi che ad Arras). Di questi primi esemplari non è rimasta traccia e si possono solo ipotizzare, da qualche indicazione nei documenti, come 'millefiori' con motivi araldici o animali.

Nella seconda metà del sec. 14°, i mercanti parigini di a. (ma anche di altre merci) come Nicolas Bataille o Pierre di Beaumetz o Jacques Dourdin o Jean Lubin, rifornendosi ad Arras dove d'altra parte i materiali erano di qualità più alta (*fil fin d'Arras* divenne sinonimo del filato migliore), intrattenevano rapporti d'affari più che di concorrenza con i mercanti di questa città tra cui figuravano Michel Bernard, Jean Cosset, Vincent Boursette.

Determinante per lo sviluppo dell'arte arazziera francese fu la committenza degli Angiò. Nel 1364 Luigi d'Angiò possedeva infatti ben settantasei a., per la maggior parte istoriati, e per lui fu tessuta la serie che costituisce il più vasto e importante monumento pervenutoci nella storia dell'a. medievale: l'*Apocalisse* di Angers.

La serie, la cui realizzazione dovette essere decisa poco dopo il 1373, fu terminata intorno al 1380. La lavorazione era già a buon punto nel gennaio 1378 quando viene pagato per una parte dei bozzetti Jehan de Bandol, detto Hennequin de Bruges, pittore al servizio del re (Guiffrey, 1884). L'artista si ispirò per i bozzetti dell'*Apocalisse* a numerosi codici miniati tra cui una *Apocalisse* (Parigi, Bibl. Nat., ms. 403) che nel 1380 risultava prestata da Carlo V al fratello Luigi d'Angiò « pour faire faire son beau tapis » (Inventario della biblioteca di Carlo V, Parigi, Bibl. Nat., ms. 2700, ff. 5-42). Imprenditore dell'opera fu Nicolas Bataille che affidò la traduzione dei bozzetti di Hennequin de Bruges a cartonisti di cui non è giunta notizia; la tessitura invece avvenne probabilmente nell'*atelier* parigino dell'arazziere di Arras Robert Poinçon. La serie era composta non da sette panni come si è a lungo creduto, ma da sei (King, 1977; Joubert, 1981); in ognuno dei pezzi erano rappresentate quattordici scene poste su due registri, la serie presentava dunque ottantaquattro episodi, tratti dal testo di s. Giovanni, di cui ne rimangono attualmente settanta completi o quasi. Le scene erano alternativamente a fondo blu e a fondo rosso; all'estremità sinistra di ciascun pezzo un vegliardo seduto entro un edificio gotico occupava in altezza lo spa-



2 — ARAZZO. Angers, Musée des Tapisseries. Nicolas Bataille, Apocalisse di S. Giovanni. La terza tromba e la caduta della stella Assenzio (Apocalisse 8, 10-11).

zio corrispondente ai due registri sovrapposti. Poiché ogni panno misura m 6 × 24, l'intero ciclo narrativo doveva avere uno sviluppo lineare di ben 144 metri. Per la trama, in lana, fu impiegato un numero relativamente, per quei tempi, ampio di tinte (ventidue); la grana è di 5-6 fili per centimetro.

Come accadeva di sovente, i cartoni dell'Apocalisse furono riutilizzati per la tessitura di un'altra serie analoga, oggi perduta, commissionata a Nicolas Bataille da un altro fratello di Carlo V, Filippo l'Ardito, duca di Borgogna, ed eseguita nel laboratorio di Robert Poinçon a partire dal 1386.

Di qualche anno precedente rispetto all'Apocalisse di Angers, la Presentazione al Tempio di Bruxelles (Mus. Royaux d'Art et d'Histoire) dovrebbe costituire il primo documento conosciuto dell'arazziera francese. Il panno, frammentario, misura 153 × 285 cm; la trama è in lana e la grana di circa 5 fili per centimetro. Già accostato all'Apocalisse l'a. può invece essere considerato un esempio superstite di una vasta produzione di uso corrente.

Un'altra opera testimonia della attività arazziera francese intorno al 1390: si tratta della serie dei Nove prodi, tre panni della quale si conservano nel Metropolitan Museum di New York. La presenza delle ar-

mi di Jean de Berry, inserite nel contesto figurativo, indica che la serie fu tessuta per uno dei fratelli di Carlo V e costituisce un'ulteriore notizia sul ruolo di primo piano svolto dai figli di Giovanni II nel campo della committenza arazziera.

A Filippo l'Ardito, soprattutto, che nel 1384 aveva ereditato le contee di Fiandra e di Artois è attribuito il merito di avere dato un impulso decisivo all'arte dell'a. in Arras e Tournai con un'accorta politica economica. Filippo contribuì pure al diffondersi negli anni ottanta del gusto per la *tapisserie historiée*; una Battaglia di Trento, acquistata nel 1383 e la grande Battaglia di Roosebecke commissionata a Michel Bernard nel 1382, sono due perduti esempi di tale produzione ad Arras. La città si preparava a divenire nei primi tre quarti del sec. 15° il centro più vitale dell'arte arazziera. Parigi, invece, occupata dagli Inglesi nel 1418, conobbe, a causa della guerra dei Cento Anni, un periodo di gravissima crisi economica; nel 1422 risultavano attivi a Parigi due soli artigiani.

In base al confronto con le Storie dei santi Piat ed Eleuterio (Tournai, cattedrale) che un'iscrizione tessuta (oggi scomparsa) testimoniva eseguite ad Arras

e terminate nel 1402, si sono attribuite a manifatture attive nella stessa città altri panni omogenei per lo stile, le scelte iconografiche e narrative e per le particolarità tecniche. Tra questi figura il pezzo con Storie di Jourdan de Blaye del Museo Civico di Padova, risalente probabilmente alla fine del sec. 14°. L'attribuzione ad Arras è inoltre avvalorata dall'analisi del dialetto dei versi nei cartigli, che risulta riferibile alla Piccardia. Di vaste ma non insolite dimensioni, 238×380 cm, il panno fu tessuto in lana; la presenza di filo metallico nella trama indica nell'opera un esempio della migliore produzione coeva. Di Arras, ma forse già del sec. 15°, è l'*Offerta del cuore* del Musée des Arts Décoratifs di Parigi.

Alla fine del Trecento la fama dei panni di Arras era ormai tanto vasta da giungere fino in Oriente; il sultano Bâyazid I, avendo infatti catturato a Nicopoli (1396) un figlio di Filippo l'Ardito, chiese come riscatto una serie di a. precisando che li desiderava istoriati con fatti antichi; gli fu inviata una serie con Storie di Alessandro. I panni di Arras furono dunque ben conosciuti nei paesi stranieri grazie ai commerci e, in qualche caso, ai doni dei duchi di Borgogna (nel 1393 Filippo, incontratosi a Lelinghen con i duchi di Gloucester e di Lancaster, aveva loro donato a. di soggetto profano). L'esportazione in Italia, nel corso del sec. 14°, dovette avvenire su scala considerevole se dal nome della città di Arras fu derivato il termine con cui furono poi indicati i suoi prodotti tessili più famosi. È a partire dal 1476, con la sconfitta di Carlo il Temerario a Grandson da parte degli Svizzeri (in quella occasione Carlo dovette abbandonare sul campo la propria collezione di a. da cui neanche in battaglia si era voluto separare), che si iniziò il declino economico di Arras, destinata a essere sostituita nel primato arazziero da Tournai, dove peraltro è documentata la tessitura dei panni già nei secc. 13° e 14°, e da Bruxelles che vedrà nel 1447 il costituirsi di una corporazione autonoma di arazzieri, ma dove già da tempo si tescevano arazzi.

È del 1321 la prima menzione di arazzieri bruxellensi (Schneebalg-Perelman, 1978) e del 1340 la prima citazione di un telaio per a.: « *tapijtweversambacht* ». Dal 1366 a Bruxelles i duchi di Brabante si rifornivano regolarmente di a. (Schneebalg-Perelman, 1976).

Negli stati italiani, benché l'a. fosse nel sec. 14° un manufatto ben conosciuto, assai scarse sono le prove documentarie di tale diffusione. Si sa solamente che Amedeo VI di Savoia (1343-1383) si servì di Nicolas Bataille, cui ordinò tra il 1376 e il 1380 diciotto panni; acquisti di a. furono pure effettuati dai Gonzaga di Mantova nel 1399.

Nel sec. 15°, per l'esigenza di restaurare i panni deteriorati, comincia a essere documentata la presenza, presso quasi tutte le corti dell'Italia centrale e settentrionale e a Roma, di arazzieri provenienti per lo più dalla Borgogna. A Venezia, verso il 1420 fu

tessuta la serie della Passione (Venezia, Museo di S. Marco), composta da dieci pezzi di 200×215 centimetri. L'opera, di grandissima importanza nello studio della storia dell'a., fu eseguita da un artigiano di Arras (un certo Valentino di Arras operava con un Giovanni di Bruges a Venezia nel 1421) su modelli forniti da un pittore locale, Zanino di Pietro o Nicolò di Pietro o un ignoto artista della cerchia di quest'ultimo (Stucky-Schuerer, 1972). L'impiego di un pittore per l'esecuzione di bozzetti e cartoni caratterizzerà tutta la successiva produzione italiana. L'attività di manifatture è documentata nell'Italia del sec. 15° a Ferrara, dove già nel 1436 era presente un gruppo di restauratori di a., a Mantova, Siena, Firenze e Roma, centri tra i quali arazzieri come Giachetto d'Arras o Rinaldo Boteram si spostavano, come testimoniano i documenti, in cerca di maggiori profitti.

BIBL.: Fonti. - *Chronicon Placentinum*, in *RIS*, XVI, coll. 582-583.  
 Letteratura critica. - A. Jubinal, *Recherches sur l'usage et l'origine des tapisseries à personnages*, Paris, 1840; F. Bock, *Das heilige Köln*, Leipzig, 1858; J. Deville, *Recueils de statuts et de documents relatifs à la corporation des tapissiers de Paris*, Paris, 1875; J. Guiffrey, E. Müntz, A. Pinchart, *Histoire générale de la tapisserie*, Paris, 1878-1884, 3 voll.; E. Müntz, *La tapisserie*, Paris, 1881 (1884?); J. Guiffrey, *Les origines de la tapisserie de haute et basse lice à Paris*, « Mémoires de la société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France », VIII (1882), pp. 107-124; id., *Nicolas Bataille, tapissier parisien du XIV<sup>o</sup> siècle*; *sa vie, son œuvre, sa famille*, ivi, X (1884), pp. 268-297; id., *Histoire de la tapisserie depuis le Moyen-Age jusqu'à nos jours*, Paris, 1886; A. Riegli, *Textilkunst, in Geschichte der technischen Künste*, a cura di B. Buchers, III, Stuttgart-Berlin-Leipzig, 1893; L. de Farcy, *Monographie de la cathédrale d'Angers. Le mobilier*, Lille-Paris-Bruges, 1901; J. Guiffrey, *La tapisserie*, Paris, 1904; id., *Les tapisseries du XII<sup>o</sup> à la fin du XVI<sup>o</sup> siècle*, Paris, 1911; H. Schmitz, *Bildteppiche. Geschichte der Gobelinvirkerei*, Berlin, 1919; id., *Die belgische Bildwirkerei von der Gotik bis zum Barock*, « Belgische Kunstdenkmaeler », II (1923), pp. 113-132; B. Kurth, *Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern*, München, 1923; H. Göbel, *Wandteppiche*, Leipzig, 1923-1934, 6 voll.; B. Kurth, *Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters*, Wien, 1926, 3 voll.; A. Marquet de Vasselot, R.-A. Weigert, *Bibliographie de la tapisserie des tapis et de la broderie en France*, Paris, 1935 (« Archives de l'art français », XVI); J. Lestocqoy, *Origine et décadence de la tapisserie à Arras*, « RBAHA », X (1940), pp. 27-34; J. J. Rorimer, M. B. Freeman, *The 'Nine Heroes' tapestries at the Cloisters*, « BMMA », VII (1948-1949), pp. 243-260; H. Engelstad, *Refil, bunad, tydel: middelalderens billedtapper i Norge*, Oslo, 1952; R. Bernheimer, *The Wild Man in the Middle Age*, Cambridge-London, 1954; M. Crick-Kuntziger, *Catalogue des tapisseries des Musées royaux d'art et d'histoire*, Bruxelles, 1956; M. Viale Ferrero, s. v. *Arazzo*, in *EUA*, I, 1958, coll. 523-530; R. A. D'Hulst, *Flämische Bildteppiche des XIV. bis XVIII. Jahrhunderts*, Brüssel, 1961; F. Favresse, *Études sur les métiers bruxellois au Moyen Age*, Bruxelles, 1961; H. Appuhn, *Der Karls-Teppich in Halberstadt*, « Aachener Kunstblätter », XXXX (1962), pp. 137-149; D. Heinz, *Europäische Wandteppiche. I. Von den Anfängen der Bildwirkerei bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts*, Braunschweig, 1963; G. Souchal, *Études sur la tapisserie parisienne. Réglements et technique des tapisseries sarrasinot, hautelisières et nostres (vers 1260-vers 1350)*, « BEC », CXXIII (1965), pp. 35-125; S. Schneebalg-Perelman, *Les sources de l'histoire de la tapisserie bruxelloise et la tapisserie en tant que source*, « Annales de la société royale d'archéologie de Bruxelles », LI (1966), pp. 279-337; R. Plancheau, *L'Apocalypse d'Angers*, Paris, 1966; L. von Wilckens, *Der Michael- und der Apostelteppich d'Angers*, Berlin, 1972; R. Plancheau, *Kunst des Mittelalters in Sachsen. Feitschrift W. Schubert*, Weimar, 1967, pp. 279-291; H. L. Nickel, *Deutsche romanische Bildteppiche aus den Domstädten zu Halberstadt und Quedlinburg*, Leipzig, 1970; M. Stucky-Schuerer, *Die Passionsteppiche von San Marco in Venedig. Ihr Verhältnis zur Bildwirkerei in Paris und Arras im XIV. und XV. Jahrhundert*, Bern, 1972; *Chefs-d'œuvre de la tapisserie du XIV<sup>o</sup> au XVI<sup>o</sup> siècle* (Paris, 1973-1974), Paris 1973; F. Salet, *L'art de la tapisserie au Moyen Âge*, « BSAF », 1975, pp. 191-193; S. Schneebalg-Perelman, *Un nouveau regard sur les origines et le développement de la tapisserie bruxelloise du XIV<sup>o</sup> siècle à la pré-Renaissance*, in *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance* (Bruxelles, 1976), Bruxelles, 1976, pp. 161-191; D. King, *How many Apocalyptic tapestries?*, in *Mélanges Harold B. Burnham*, Toronto, 1977, pp. 161-167; *Die Zeit der Stauffer* (Stuttgart, 1977), I, Stuttgart, 1977, pp. 639-644; J. Lestocqoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie (1300-1500)*, « Mémoires de la commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais », XIX (1978), pp. 18-32; S. Schneebalg-Perelman, *Les débuts de la tapisserie bruxelloise au XIV<sup>o</sup> siècle et son importance durant la première moitié du XV<sup>o</sup> siècle*, « Annales de la société royale d'archéologie de Bruxelles », LV (1978), pp. 27-51; F. Jouabet, *La tapisserie au XIV<sup>o</sup> siècle*, in *Les fastes du Gothique. Le siècle de Charles V* (Paris, 1981-1982), Paris, 1981, pp. 388-393; id., *L'Apocalypse d'Angers et les débuts de la tapisserie historique*, « BM », CXXXIX (1981), pp. 125-140.

ALESSANDRA GHIDOLI

## CARLO MAGNO

**CARLO MAGNO.** - *Miniatura della Scuola di Corte.* La definizione 'scuola di corte di C. M.' si applica a un piccolo gruppo di importanti manoscritti la cui origine è direttamente connessa con la persona e la corte di C. M.; tale scuola inaugura il corso della miniatura carolingia. I suoi confini cronologici si pongono fra il 781-783, data di realizzazione del più antico codice conservato, e l'814, anno di morte dell'imperatore. Localizzando il gruppo alla corte di C. M. bisogna ritenere Aquisgrana sede della scuola a partire dal 794.

Il più antico manoscritto conservato è l'Evangelistario (Parigi, Bibl. Nat., Nouv. acq. lat. 1203) eseguito, secondo i versi dedicatori, dallo scriba Godescalco fra il 781 e il 783 per incarico di C. M. e di sua moglie Ildegarda (m. 783). Dei tre codici che seguono cronologicamente (Parigi, Bibl. de l'Arsenal, 599; Treviri, Stadtbibl., cod. 22; Vienna, Nationalbibl., cod. 1861) è importante soprattutto l'ultimo poiché fornisce un'altra data precisa: il Salterio scritto,

dietro incarico di C. M., dallo scriba Dagulfo, per papa Adriano, morto nel 795. Segue una serie di grandi evangelieri, che inizia con i codici di Abbeville (Bibl. Mun., ms. 4), dono dell'abate Angilberto al suo monastero Saint-Riquier - Centula, e di Londra (Br. Libr., Harley 2788). La scuola raggiunge il suo apice con l'Evangelionario (Parigi, Bibl. Nat., lat. 8850) facente parte dell'eredità di C. M. e donato da Ludovico il Pio alla chiesa di St. Médard a Soissons. Seguono le immagini degli Evangelisti del manoscritto di Treviri chiamato, dal nome della donatrice, di Ada, e infine il *Codex Aureus* del monastero di Lorsch, oggi diviso fra la biblioteca Batthyaneum di Alba Julia in Romania e la Biblioteca Vaticana (Pal. lat. 50). Un frammento staccato con una rappresentazione dell'Annuncio a Zaccaria (Londra, Br. Libr., Cotton Claudius B. v.) permette la ricostruzione di un secondo evangelistario, e l'esistenza di altri manoscritti della 'scuola di corte', oggi perduti, si può dedurre dalle repliche e imitazioni di cui sono stati oggetto, soprattutto



I. — CARLO MAGNO. Parigi, Bibl. Nat., Nouv. acq. lat. 1203. Evangelistario di Godescalco. Evangelisti Marco e Luca (ff. 1-2).

tutto a Fulda, nella regione del Reno e a Salisburgo. Delle preziose rilegature dei codici palatini menzionate nelle fonti si sono conservate le tavole eburnee del Salterio di Dagulfo (Parigi, Louvre) e del *Codex Aureus* di Lorsch (Londra, Vict. and Alb. Mus.; Città del Vaticano, Mus. Sacro).

Dai punti di vista storico-testuale, paleografico e storico-artistico spetta alla 'scuola di corte' un posto importante nell'ambito della politica di rinnovamento di Carlo Magno. Nelle sue opere appaiono attuate le riforme dei più importanti testi liturgici: evangeliari, evangelistari e salteri; solo del nuovo sacramentario, testimoniato dalle fonti, non è stato tramandato nessun esemplare della 'scuola di corte'.

La scrittura dei codici mostra la reviviscenza degli alfabeti maiuscoli capitale e onciale tardoantichi, ma soprattutto la formazione della nuova minuscola carolina, che è stata di importanza decisiva, per lo sviluppo della scrittura occidentale.

Nella storia dell'arte la 'scuola di corte' segna un rinascere dei modi della pittura tardoantica, recuperata per diverse vie, e, per il suo repertorio decorativo, ricorre anche agli elementi dell'arte insulare soprattutto nella conformazione delle grandi iniziali e legature di iniziali.

Un programma preciso è alla base della produzione dei manoscritti. Nella maggior parte di essi la pagina è costruita con il testo scritto su due colonne, in quadri ornamentali, in lettere auree in parte su porpora impiegando soprattutto onciali, ma anche la nuova minuscola. La decorazione degli evangeliari si concentra nelle forme architettoniche riccamente articolate delle tavole dei canoni e agli inizi dei singoli Vangeli. Questi vengono introdotti, nei primi manoscritti, solo da iniziali, a partire dal 794 da una pagina con il ritratto dell'Evangelista seguita da una pagina ornamentale con grandi iniziali, entrambe rifinite da sontuose incorniciature. Iniziali più piccole scandiscono l'attacco degli altri testi.

Per quanto riguarda la decorazione figurata, l'Evangelistario di Godescalco mostra le raffigurazioni di Cristo, dei quattro Evangelisti, e della Fontana della vita. Negli evangeliari si trovano, oltre ai ritratti a tutta pagina degli Evangelisti, piccole figure o scene inserite nella cornice delle pagine o nelle iniziali. Di maggiore interesse sono alcune pagine introduttive poste all'inizio di certi testi: così nell'Evangelistario di Soissons una rappresentazione dei Ventiquattro Vegliardi in adorazione dell'Agnello come illustrazione del prologo *Plures fuisse* e la Fontana della vita, che si trova già nell'Evangelistario di Godescalco, come introduzione alle tavole dei canoni; nel *Codex Aureus* di Lorsch un'immagine degli Antenati di Cristo prima del prologo a Matteo e una rappresentazione della *Majestas Domini* all'i-

nizio del Vangelo di Matteo. Mentre alcune immagini riprendono e sviluppano le forme già impiegate nell'Evangelistario di Godescalco, nelle altre si avverte l'uso di nuovi modelli, attinti anche questi dall'ambiente greco-italico dell'arte tardoantica. Lì si trovano i modelli per il tipo classico del ritratto dell'Evangelista della 'scuola di corte', che rappresenta gli autori al lavoro sotto un'arcata, nella lunetta della quale trova posto il simbolo dell'Evangelista. Le piccole scene delle pagine illustrate e decorate sono di particolare interesse iconografico; esse appartengono alle rare rappresentazioni di temi neotestamentari che compaiono nella miniatura carolingia. Nel loro collegamento con le iniziali viene ripreso un principio dell'arte insulare, per il quale il Salterio Cotton Vespasian A. 1 (Londra, Br. Libr.) offre il primo esempio conservato. Caratteristica specifica degli evangeliari della 'scuola di corte' sono le rappresentazioni di figure e scene nelle tavole dei canoni, soprattutto dei simboli degli Evangelisti corrispondenti.



2. — CARLO MAGNO. Treviri, Stadtbibl., cod. 22. Evangelistario. S. Luca (f. 85).

## DANTE ALIGHIERI

Esistono esempi precedenti della rappresentazione dei simboli degli Evangelisti nelle tavole dei canoni, ma questi possono non essere stati di modello per la 'scuola di corte'.

I manoscritti della 'scuola di corte' sono realizzati con il massimo sfarzo in tutti i particolari, come appare dall'uso della porpora, dell'oro, dell'argento, così come dalla riproduzione di fili di perle, pietre preziose e cammei come motivi ornamentali. Anche lo stile delle figure — che dagli inizi ancora incerti dell'Evangelistario di Godescalco si sviluppa, conquistando progressivamente i valori tridimensionali della pittura tardoantica, fino alle forme plasticospaziali delle immagini più tarde — raggiunge effetti monumentali e rappresentativi che, in modo efficace, mettono in risalto il carattere dei manoscritti come esemplari di una 'scuola di corte'.

Il gruppo che per lungo tempo è stato indicato come 'scuola di Ada' dal nome della donatrice dell'Evangelario di Treviri (Treviri, Stadtbibl., cod. 22), e per lo più localizzato a Lorsch o Treviri, nel 1958 è stato definito da Wilhelm Koehler come 'scuola di corte di Carlo Magno'. Già nel 1925 Koehler aveva dimostrato che l'attività della scuola si limita al primo periodo carolingio e che le forme simili che appaiono dalla metà del sec. 9° e nel 10° sono semplici copie e imitazioni dei manoscritti più antichi. Per quanto riguarda i vari modelli di cui si è servita la 'scuola di corte' sono state indicate opere tardoantiche, bizantine e italiane.

Bon.: Edizioni in facsimile. - Das Lorscher Evangeliar, a cura di W. Braunfels, München, 1967; Der goldene Psalter. 'Dagulf-Psalter', a cura di K. Holter, Graz, 1980.

Litteratura critica. - W. Koehler, Die karolingischen Miniaturen, II, Die Hofschule Karls des Grossen, Berlin, 1958 (con bibl. precedente); P. E. Schramm, F. Mütherich, Denkmäler der deutschen Könige und Kaiser, München, 1962 (1981?), n. 8, pp. 116, 478; n. 11, pp. 117-118, 478; nn. 15-16, pp. 119-120, 478; Karl der Große. Werk und Wirkung (Aachen, 1965), Aachen, 1965, nn. 412-414, pp. 248-256; F. Mütherich, Buchmalerei am Hofe Karls des Grossen, in Karl der Große. Lebenswerk und Nachlassen, III, Das karolingische Kunst, Düsseldorf, 1965, pp. 9-45; W. Braunfels, Das Werk der Karolinger und ihre Kunst, München, 1968, pp. 137-150; W. Koehler, Buchmalerei des frühen Mittelalters. Fragmente und Entwürfe aus dem Nachlass, a cura di E. Kitzinger, F. Mütherich, München, 1972, pp. 112-126.

FLORENTINE MÜTHERICH

**DANTE ALIGHIERI.** Poeta e scrittore (Firenze 1265 - Ravenna 1321). La presenza di D. nella cultura dei secc. 13°-14° si commisura, anche in rapporto alle arti figurative, secondo diverse angolazioni e problematiche, delle quali la più cognita è senza dubbio la serie delle citazioni, ch'egli compie nella *Commedia*, di artisti della generazione precedente e della sua, da Cimabue a Oderisi, da Franco Bolognese a Giotto (costante punto di riferimento dell'esegesi dantesca), ovvero di monumenti duecenteschi; soltanto per Firenze il Battistero, la chiesa di Badia, quella di S. Miniato e le scale di Rubaconte, cui si aggiungono citazioni dalle *Rime*: lo spedale di Pinti, il castello di Alfravonte, la chiesa e la prigione

di S. Simone, lo spedale di S. Maria del Gallo ecc., e poi chiese e palazzi di Toscana, di Roma, di Parma, castelli, borghi, S. Zeno a Verona ecc. Non meno cognito è il tema dell'influsso che la *Commedia* ha esercitato su miniatori, pittori, scultori del Trecento, e quello che D. ha subito da monumenti antichi o dell'alto Medioevo.

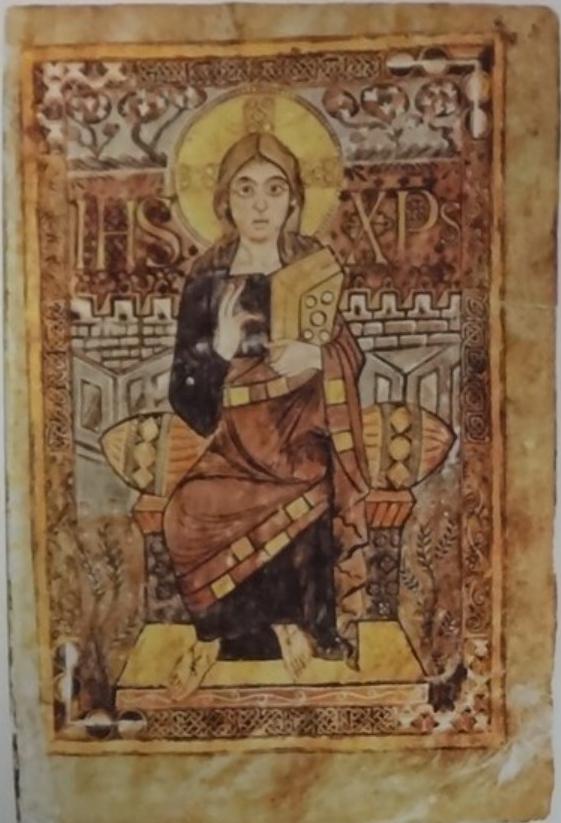
È persin ovvio sottolineare che la memoria delle « cose viste » non è mai frutta per i fini di un velletario *divertissement* d'accostamenti formali, ma è strettamente congiunta, nelle latebre insondabili di quella superiore ispirazione, a necessità sostanziali della analogia, della similitudine, del parlar metaforico, o a punti di riferimento centrali della sua vita; ed è qui forse (anziché nella *replicatio* di paragone: pozzo dei giganti — cinta di Monteriggioni; pigna di S. Pietro — faccia di Nembrot; ovvero in ipotesi di riferimento semplice e indiretto: « che non pur Policleto » di *Purg.* x, 32, le arche di Pola e il 'Cimitero des Aliscamps' di Arles rispetto a riferimenti diretti: il ponte S. Angelo) che scatta più intensamente il significato del luogo artistico quale fondamentale esigenza di situare sé e il tempo passato nell'ineliminabile richiamo d'un monumento in cui la sua vita trascorsa ha trovato indimenticato punto di riferimento reale: sommamente, qui il « bel San Giovanni », ma anche la cerchia antica delle mura, il Ponte Vecchio, con più che evidente primazia fiorentina. E purtuttavia potrebbe apparire, nella presente circostanza, supervacaneo il catalogo dei monumenti ricordati da D., nei riguardi d'un problema che sembra più impegnativo risolvere: che la certità operata dal poeta delle « cose viste » è in funzione affettiva ovvero consequenziale alla didascalia narrativa, a necessità d'esplicitare la topografia escatologica, non già d'un gusto che via via selezioni il campione più eccelso rispetto a un esempio minore. In tal modo si può rispondere alla domanda: perché Cimabue e non Cavallini?, perché Giotto e non Duccio?, perché il silenzio su Arnolfo o i due Pisani? Alla risposta predetta se ne aggiunge un'ulteriore: il flagrante vantaggio della pittura fiorentina sopra quella extratoscana o semplicemente extrafiorentina, rispetto all'interesse profondo per la miniatura bolognese di Oderisi da Gubbio e di Franco; ma entrambe le risposte soddisfano parzialmente, solo che si pensi che la invenzione del moto di affetto della Madonna verso s. Bernardo, « Li occhi da Dio diletti e venerati, / fissi ne l'orator » (*Par.* XXXIII, 40-41), è probabile effetto di una « cosa vista » a Roma almeno vent'anni prima: il mosaico del Cavallini in S. Maria in Trastevere ove, rompendo la tradizionale fissità bizantina della Vergine in trono e mirante in avanti, la Madonna volge il viso verso il basso, all'orante e committente Bertoldo Stefane-

CARLO MAGNO



TAV. I. — *Minatura*. Parigi, Bibl. Nat. Nouv. acq. lat. 1203. Evangelistario di Godescalco. Fontana della vita (f. 3°).

CARLO MAGNO



TAV. II a. — Parigi, Bibl. Nat., Nouv. acq. lat. 1203. Evangelistario di Godescalco. *Majestas Domini* (f. 3').



TAV. II b. — Parigi, Bibl. Nat., lat. 8850. Evangelistario di Soissons. I ventiquattro vegliardi in adorazione dell'Agnello (f. 1').



TAV. II c. — Parigi, Bibl. Nat., lat. 8850. Evangelistario di Soissons. Tavola dei canoni (f. 11').



TAV. II d. — Città del Vaticano, Bibl. Vat., Pal. lat. 50. Codex Aureus. S. Giovanni (f. 67').

schi, oppure alla Madonna dei Francescani di Duccio, della quale non so la probabile collocazione e visibilità durante i soggiorni di D. a Siena. Fuori di questa possibilità resta abbastanza certa la conoscenza della Maestà di S. Trinità e del Crocifisso di S. Croce sol che si pensi alla sicurezza della frequentazione dantesca delle « scuole de li religiosi »: donde l'estensione, che però va contenuta entro qualche limite, ad altre celebri opere, come la Madonna Rucellai, ovvero, ma più tenuamente quale ipotesi, le scene mariane di Arnolfo nella rinnovata cattedrale di S. Reparata.

Un dato di fatto va però premesso per poter meglio abbracciare l'arco della conoscenza che D. poteva avere dell'arte a lui contemporanea: che le reminiscenze, pur collocate narrativamente nel *terminus ad quem* del viaggio escatologico (settimana santa del 1300), sono in realtà più fittamente databili alle varie stazioni dell'esilio, prima del quale si possono riferire solo i luoghi bolognesi (la Garisenda) o quelli fiorentini o romani già menzionati. Per stabilire quindi lo spessore del giudizio su Cimabue (se il canto XI del *Purgatorio* è databile al 1312 c., pubblicato nel 1315) e la circostanza del suo profilarsi come evento d'un passato remoto (« credette Cimabue »), si può dedurre (Bonacatti, 1970) che il poeta fosse edotto del ciclo degli Scrovegni durante il soggiorno a Padova (presumibilmente nel 1304-1305), in un'epoca in cui la fama della superiorità di Giotto era più che onninemamente diffusa in tutti gli ambienti artistici d'Italia mentre il poeta poteva conservare una vaga memoria delle opere romane (gli angeli della Navicella), rinnovata dalla *lectura* degli affreschi padovani.

Possiamo parlare di 'memoria' giottesca in D., non di più. Si tratta infatti d'un dialogo a distanza: né D. fu familiare di Giotto (la cui attività fiorentina ovviamente non poteva vedere: il ritratto di D. giovane nel palazzo del Bargello non è certamente di Giotto e sembra prevalente l'ipotesi che si tratti d'opera d'un allievo che nel 1337 ricalcava ovvero ricopiava un antico quadro o affresco del maestro), né questi del poeta, e se non è opinabile alcun influsso del primissimo Giotto fiorentino (perduto) sulla *Vita Nuova*, sulle rime dottrinali e men che mai sulle prime due cantiche, è altrettanto improponibile la tesi che vede il canto XI del *Paradiso* come derivazione o eco diretta degli affreschi assisiati della Vita di s. Francesco (visti, seppur visti, all'incirca verso il 1306, molti anni avanti il periodo di composizione della zona centrale e terminale del *Paradiso*) per la coincidenza delle comuni fonti letterarie e devozionali: Tommaso da Celano, soprattutto per la *Legenda prima*, il *Sacrum commercium*, la *Legenda maior* di s. Bonaventura e in genere tutto il leggendario

francescano di tradizione 'leonina' (cioè filiazione remota del *Memorale in desiderio animae* dei frati Leone, Angelo e Rufino) con l'accorgimento, ora per noi necessario, di alleggerire la presenza degli spirituali in Giotto, presenza invece dominante nel rigorismo pauperistico dantesco.

Non è opportuno tuttavia sopravalutare l'importanza che ha la visione diretta delle opere d'arte (di una scarsa conoscenza ha parlato tutto sommato più d'un critico, per es. il Carli, e l'Auerbach ha persino chiosato le parole di Oderisi da Gubbio come dettate da un « lieve tono di degnazione e d'ironia » rispetto a un indubbio distacco a causa della caducità d'ogni umano tentativo di creare un'arte duratura, nel canto XI del *Purgatorio*: come dapprima Cimabue e Oderisi, così ora Giotto e Franco Bolognese conosceranno il crepuscolo: « ne la pittura » e nell'arte « ch'alluminare chiamata è in Parigi » verrà chi « cacerà di nido » gli uni e gli altri: come saranno discacciati i due Guidi. Se non può essere respinta la circostanza che il canto dei pittori e dei miniatori è fermamente incentrato sulle latitudini morali del peccato, non si può disconoscere l'acuta sensibilità dell'intellettuale che constata con amarezza il rapido dileguare degli ideali e della fortuna della sua generazione (che è la stessa del Cavalcanti e di Franco Bolognese, maestro questi nel pennelleggiare e nel far ridere le carte in un gioco di luci e di colori che il poeta della seconda e della terza cantica doveva amare assai più della vivida ma pur sempre tradizionale tecnica bizantineggiante dell'« onor d'Agobbio »), ma supera questa amarezza nella convinzione di storicizzare (Longhi, 1966) il valore assoluto di ogni scuola e d'ogni generazione artistica. Alla severità del disegno teologico della *Divina Commedia* non poteva sfuggire un mondo terreno pur amato dal giovane D. della Firenze aristocratica e stilnovistica, ma quella serietà di giudizio non aveva risparmiato alcuna categoria di intellettuali e non poteva esimersi dall'inventare il rapporto arte-superbia alla vigilia d'altra condanna, poesia-lussuria (*Purg.* XXVI), pur soffermandosi su certi passaggi valutativi tra i quali il Longhi ha visto primeggiare l'espressione « ridon le carte / che pennelleggia Franco Bolognese » addirittura come l'inizio di una moderna critica d'arte da parte d'un letterato che aveva voluto provare nella *Vita Nuova* (XXXIV, 1) il disegno di « uno angelo sopra certe tavolette » per lasciare una sensibile immagine figurata della sua donna, e attraverso le immagini realistiche (d'un realismo di veementi contrasti in toni e colori) dell'*Inferno* all'interno d'una robusta inquadratura romonica arricchita da moderne esperienze della *perspectiva* (nella latitudine dottrinaria così ampiamente documentata dal Parronchi) e le vere e proprie esecu-

zioni scultoree del canto X del *Purgatorio* (d'una cantica sorretta da movimenti a cuspide di gusto prettamente gotico) saprà giungere all'arte astratta della terza cantica, al luminismo incorporeo, immateriale, d'un variegato cromatismo che farà prevalere, per l'appunto nel *Paradiso*, la poesia dell'occhio e dei suoni fomentata dalla lunga ricerca della « luce eterna », presagita dai colori dei rubini, degli smeraldi, degli zaffiri, in un'incessante creatività di simboli pittorici intuibili e godibili quasi esclusivamente attraverso le sovrapposizioni e i movimenti armonici delle luci cadenti dall'alto in una miriade di giochi coloristici propriamente astratti (mi si perdoni l'insistenza, informali), i quali traggono suggestioni dalla luminosità delle grandi cattedrali gotiche: l'« azzurro di Chartres » di cui parlava Trompeo leggendo il canto XXIII del *Paradiso*, il rosone meridionale « nel cui centro è per l'appunto Cristo trionfante in uno scintillio d'argento e di azzurro chiaro », gli angeli e i personaggi simbolici « anch'essi splendenti come pietre preziose » (Trompeo, 1958); e inoltre, aggiungo, le figurazioni astratte di rose e di « viva luce » che « trasparea / la lucente sostanza » avvertite come effetto memoriale dei raffinati lavori dell'oreficeria toscana e settentrionale intesi sovente come allegorie di virtù o di moti dell'animo, ovvero le esaltazioni di giochi di luce spioventi dall'alto delle navate secondo gli ideali architettonici professati dalla estetica dei monaci cistercensi (Assunto, 1961), ma rinnovati da un'esperienza della *perspectiva* che sostiene dottrinariamente ogni modo del vedere pittorico; rapporti tra luce e ombra, tra visione diretta e visione speculare, tra lo scintillio delle stelle e l'annullarsi delle forme entro la luce crescente.

Tuttavia il gusto artistico di D. non gode soltanto di astrazioni luministiche, ma si fa concreta minuziosa rappresentazione figurativa nella effigie scultorea delle tavole marmoree incise nelle pareti della cornice, sempre nel canto X del *Purgatorio*, inteso quale « visibile parlare » che si rifà alla consentanea visione dei tre gradoni di « bianco marmo », di « tanto più che perso » e di « porfido » dello « scaglion primaio » nel canto precedente, ma possiede in sé la stupefacente novità d'essere figura e parola, poesia visiva e bassorilievo alitante parole, per la cui invenzione non è mancato chi ricordasse effetti d'un supposto ricordo della Colonna Traiana o dell'Arco di Costantino o, più accettabilmente, di Giovanni Pisano (Borchardt, 1965), pur dovendosi sottolineare preminentemente l'esistenza d'una simultaneità di cosa vista e assieme udita che ha indotto a leggere le sculture della cornice dei superbi, il « marmo candido e addorno / d'intagli » rievocanti l'arte di Polliceto, o i balzi delle « tombe terragne » del successivo canto XII (in tre canti consecutivi del *Purgatorio*

X, XI, XII è concentrata la più gran parte della memoria figurativa di D.) come una ancor più straordinaria invenzione in quanto le immagini si succedono parzialmente e a terra in un continuum figurativo ove D. sembra accennare « a un modo di propagazione comunicativa per via di sinestesi », così ricche « di un sontuoso calligrafismo » le tavole marmoree trascendono a figure animate, a straordinari *tableaux-vivants* (Ulivi, 1978, p. 13).

BIBL.: D. e le arti figurative. - H. Janitschek, *Die Kunstslehre Dante's und Giacomo's Kunst*, Leipzig, 1892; E. Bonci, *Le arti figurative nella Divina Commedia*, Macerata, 1921; J. von Schlosser, *Die Kunst des Mittelalters*, Berlin, 1923 (trad. it. Torino, 1961, pp. 81-108); A. Schmarsow, *Die italienische Kunst im Zeitalter Dantes*, Augsburg, 1929; E. Carli, *Dante e la cultura*, « Primo », IV (1943), pp. 76-78; U. Leo, *Sehen und Wirklichkeit bei Dante*, Frankfurt a. M., 1957; V. Mariani, *Conversazioni d'arte*, Napoli, 1957, pp. 1-19; P. Trompeo, *L'azzurro di Chartres*, Caltanissetta-Roma, 1958; R. Assunto, *La critica d'arte nel pensiero medievale*, Milano, 1961; A. Parronchi, *Studi su la dolce prospettiva*, Milano, 1964; R. Borchardt, *Pisa. Solitudine di un impero*, Pisa, 1965, pp. 104-107; E. Carli, *Dante e l'arte del suo tempo*, a cura di U. Parricchi, Roma, 1965, pp. 159-170; R. Longhi, *Postilla all'Apertura sugli umbri. « Paragone »*, 1966, 195, pp. 3-8; E. Battisti, *È possibile un confronto fra Dante e Giotto in base allo stile? e con quali metodi di analisi?*, in *Dante e Giotto*, « Convegno di studi promosso dalla Casa di Dante in Roma e dalla società Dante Alighieri, Roma 1967 », II Veltro », XI (1967), 6, pp. 835-841; F. Bellonzi, *La 'Vita Nuova', le 'Rime' e la cultura figurativa in Toscana al tempo della giovinezza di Dante*, ivi, pp. 765-774; S. Bottari, *Per la cultura di Oderisi da Gubbio e di Franco Bolognese*, in AA.VV., *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna, 1967, pp. 53-59; F. Ulivi, *Poesia come pittura*, Bari, 1969; G. Fallani, *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo, 1971; R. Assunto, *Ipotesi e postille sull'estetica medievale*, Milano, 1975, pp. 133-152; F. Ulivi, *Il visibile parlare*, Caltanissetta-Roma, 1978.

D. e Cimabue. - F. Rintelen, *Dante über Cimabue*, « Monatshefte für Kunstsenschaf », VI (1913), pp. 200-204; X (1917), pp. 97-113; A. W. Byvanck, *Dante e Cimabue*, in AA.VV., *Dante Alighieri 1321-1921. Omaggio dell'Olanda*, L'Aia, 1921, pp. 68-78; M. Bonicattì, s. v. *Cimabue*, in *Encyclopedie Dantesca*, Roma, II, 1970, pp. 1-3.

D. e Giotto. - G. Martinelli Cardoni, *Dimora di Dante e di Giotto in Ravenna*, in *Dante Alighieri in Ravenna*, Ravenna, 1864; G. Brunelli, *Dante e Giotto*, « La gioventù », n. s., II (1866); G. Mestica, S. Francesco, *Dante e Giotto*, « Nuova antologia », CLXIX (1900), pp. 659-673; A. D'Ancona, *Il vero ritratto giottesco di Dante*, « Lettura », I (1901), 3, pp. 203-208 (rist. in *Scritti danteschi*, Firenze, 1912, pp. 531-538); E. Schubring, *Dante und Giotto in Padua*, « Die Hilfe », XXIV (1908), pp. 405-406; R. Thayer Holbrook, *Portraits of Dante from Giotto to Raphael*, London, 1911; A. Chastel, *Giotto coetaneo di Dante*, in *Studien zur toskanischen Kunst*, *Festschrift für L. H. Heydenreich*, München, 1964, pp. 37-44; M. Bonicattì, s. v. *Giotto*, in *Encyclopedie Dantesca*, III, Roma, 1971, pp. 176-178; G. Fallani, *Dante e la cultura figurativa medievale*, cit., pp. 149-161.

GIORGIO PETROCHI

**G R A N G I A .** - Dal latino *granea*, indica in senso stretto l'edificio in cui si conserva il raccolto. Il termine fu anche però usato sia per designare il complesso di edifici che costituivano la struttura agraria, sia per indicare in senso più ampio la proprietà agraria costituita dai terreni e dagli edifici che vi sorgevano.

In quanto azienda agricola la g. poteva appartenere sia a un ordine monastico, sia a un laico, sia a un dignitario ecclesiastico. La differente proprietà condizionò evidentemente il rapporto tra la g. e la mano d'opera che vi lavorava; per alcuni ordini monastici, come il Cistercense, il diretto impegno nel lavoro agricolo dei conversi, fa delle g. dei centri abitati chiusi autosufficienti. In altri casi la conduzione agricola svolta da personale estraneo, in mancanza di centri abitati vicini, è all'origine della nascita di nuovi villaggi. Nella toponomastica sono ancora documentabili fenomeni di questo tipo per la sopravvivenza del termine g.; uno dei casi più

GRANGIA



TAV. I. — a) Vaulerent, grangia, esterno; b) Fossanova, grangia, interno.

## GRANGIA

antichi è quello di Grange-le-Bocage (Francia, Yonne) attestato dall'11<sup>o</sup> secolo.

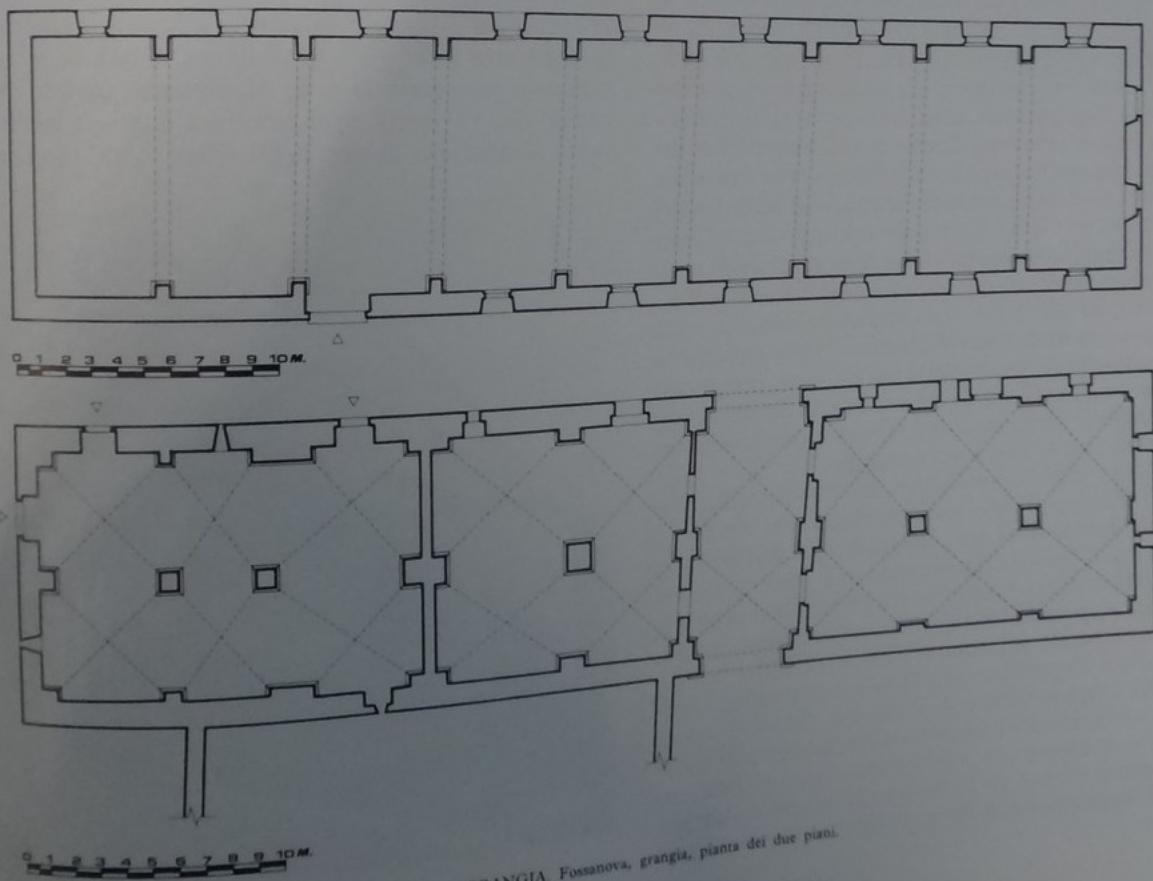
*Grangia cistercense.* Nella più antica legislazione cistercense appare di grande importanza il problema del lavoro manuale e dell'attività agricola di allevamento.

Nell'*Exordium Cisterciense*, anteriore al 1135 (de Waha, 1978), una serie di capitoli costituisce la base di tutta l'economia cistercense, prescrivendo le fonti per il nutrimento dei monaci e dunque la liceità di alcune proprietà e i mezzi per metterle in produzione.

« Monachis nostri ordinis debet provenire victus de labore manuum, de cultu terrarum, de nutrimento pecorum. Unde licet nobis possidere ad proprios usus aquas, silvas, vineas, prata, terras a saecularium hominum habitatione remotas et animalia [...] Ad haec exercenda, conservanda seu prope seu longe grangias habere possumus per conversos custodendas et procurandas [...] Per conversos, ut dictum est, agenda sunt haec aut per mercenarios quos utique conversos episcoporum licentia tamquam necessarios et coadiutores nostros sub cura nostra sicut et monachos suscipimus et participes nostrorum tam spiritualium quam temporalium bonorum aequae ut mon-

nachos habemus » (De La Croix Bouton, Van Damme, 1974, pp. 123-124).

Determinate dunque le fonti per il sostentamento dei monaci nell'artigianato (« de labore manuum »), nell'agricoltura (« de cultu terrarum »), nell'allevamento (« de nutrimento pecorum »), l'*Exordium* pone il problema della costruzione di g. e della loro conduzione tramite i conversi e personale estraneo (« mercenarii »). Importante in particolare sottolineare questo per illuminare uno dei punti meno chiari nell'organizzazione del lavoro presso i Cistercensi: i conversi, diretti dal *magister grangiae*, non erano, come spesso si è voluto vedere, l'unica forza-lavoro all'interno delle grange. Problematica è tuttavia la provenienza di questi salariati (« mercenarii ») se l'*Exordium* prescrive la lontananza delle terre lavorate da villaggi (« terras a saecularium hominum habitatione remotas ») e se lo stesso testo impone « Extra portam monasterii nulla domus ad habitandum construatur, nisi animalium » (p. 121), determinando così una novità rispetto al monachesimo contemporaneo, cluniacense in particolare, dove la *familia* dei lavoratori gravava spesso pesantemente sul bilancio dell'abbazia (Roehl, 1973).



I. — GRANGIA. Fossanova, grangia, pianta dei due piani.

## GRANGIA

La documentazione successiva, in particolare gli statuti dei capitoli generali dell'Ordine (Canivez, 1933-1941), impone una serie di norme per le g. che possono essere così sintetizzate: a) le g. devono sorgere alla distanza di una giornata di cammino dall'abbazia. b) Tra g. di diverse abbazie deve essere mantenuta una distanza minima di due leghe (circa 11,5 km) per evitare conflitti di interesse. c) Nelle g. non devono essere costruiti altari, ma questa norma ha numerose trasgressioni se nel 1180 s'impone di non costruire nuovi altari; nel 1204 si torna sull'argomento vietando di celebrare messe nelle g. senza un permesso specifico del Capitolo; nel 1228 l'abate di Clairvaux dota le g. dipendenti di un altare servito e infine nel 1255 un privilegio di Alessandro IV autorizza la celebrazione di messe nelle g. distanti dall'abbazia. Tutta questa lenta evoluzione documenta il contrastato crescere di centri di culto all'interno delle g. ed è interessante momento per la nascita di nuovi centri abitati. Si veda un interessante esempio di cappella di g. in Abruzzo a Fossa, nella chiesa di S. Maria ad Cryptas della seconda metà del 13° sec., g. dipendente dal monastero di S. Spirito d'Ocre, collegato all'abbazia di Casanova. d) Nelle g. infine non devono essere custoditi libri. Su questo punto insiste l'autore della *Descriptio positionis seu situationis monasterii Claraevallis* (PL, CLXXXV, coll. 569-579, in part. col. 572), oltre che sulla presenza di strumenti agricoli, per notare la differenza tra due g. e le vicine costruzioni abbaziali « Nam quantum ad aedificia spectat ea magno monachorum conventui dices et sibi convenire et decere venustate et capacitate sufficere ». Pur dando per scontato un certo grado di esagerazione laudativa del cronista per le strutture delle due g. vicine a Clairvaux, oggi scomparse, l'esame delle strutture di g. cistercensi non può essere escluso dal discorso sull'architettura dell'Ordine. La complessità di questo tema è stata già sottolineata (Romanini, 1980), soprattutto quando lo si consideri nella sua globalità, investendo non solo lo studio delle abbazie, ma quello dei monasteri, delle 'strutture di produzione' e quello degli interventi urbanistici e sul paesaggio.

Le g. infatti costituiscono un capitolo dello studio di progettazione architettonica modulare che è stato individuato come momento base dell'architettura dell'Ordine, dimostrando nel caso di queste 'strutture di produzione' la sua flessibilità a ogni specifica esigenza. È facile infatti notare come la figura generatrice del quadrato abbia costituito la base per una determinazione formale suggerita da specifiche esigenze funzionali e ciò con indubbio valore di novità anche in rapporto all'architettura di abbazie e monasteri più legati a una forma globale imposta di norma, focalizzata sullo spazio claustrale.

L'accostamento di blocchi modulari in preciso rap-

porto matematico e dunque proporzionale è alla base della progettazione delle g. che tipologicamente come singolo edificio assumono forme diverse, anche in riferimento agli alzati (a uno o due piani) e alle coperture (tetti su capriate lignee o su archi traversi, volte più spesso a crociera, costolonate o no). All'interno poi, in relazione alla funzione pratica, si determinano o spazi unitari o separazioni in diversi ambienti. Il tipo numericamente più comune ha una struttura allungata a capannone; non mancano però strutturazioni concentrate, come nel caso della g. di Fontcalvi, dipendente dall'abbazia di Fontfroide, la cui pianta è un quadrato di 14 m di lato fiancheggiato da otto torri di impianto quadrato. L'aspetto di castello è giustificato per questa g. dalla sua destinazione a deposito per il sale, bene prezioso nel Medioevo e dunque da difendere.

Il tipo a capannone presenta diverse varianti dovute alle dimensioni, alla strutturazione su uno o due piani, all'esistenza o meno di divisioni interne e infine al sistema di coperture. A un solo piano e di grandi dimensioni sono le g. con funzione cerealicola di Maubuisson e Vaulerent (prima metà 13° secolo). In quest'ultima, dipendente dall'abbazia di Châalis, lo spazio interno è scandito in tre navate da alti pilastri quadrangolari a spigolo smussato. Sulle arcate tra pilastro e pilastro s'impone il sistema di copertura a tetto su travi lignee. Analoga strutturazione presentava la g. di Maubuisson (quarto decennio del 13° sec.), oggi ridotta a due sole navate per la distruzione di uno degli spazi laterali; lo spa-



2 - GRANGIA. Digione, cellier di Clairvaux, esterno.

zio era scandito da pilastri circolari con capitelli scolpiti. Altri esempi di questo tipo sono le g. di Ter Doest (Fiandre occidentali) dove le divisioni interne sono realizzate attualmente in legno, e quelle di Ereuse e di Eraine, entrambe dipendenti da Ourscamp, di Fourcheret e Troussures, g. dipendenti da Châalis, e in Inghilterra la g. di Great Coxwell nel Berkshire, dipendente da Beaulieu.

Il tipo impostato su due piani presenta ugualmente un grande numero di varianti, dovute in genere all'abbinamento di strutture a vano unico con altre separate in ambienti. A questo tipo appartengono la g. di Clairvaux a Dijon, più esattamente definibile come *cellarium*, per la sua funzione vinicola, o quella di Fontenay nel recinto abbaziale, più esattamente definibile come forgia o costruzione per la lavorazione dei metalli. Interessante in questa g. il sistema di imbrigliamento delle acque a monte della costruzione in un canale in muratura da cui esse precipitano sulle pale di una ruota che azionava un maglio idraulico; peraltro all'interno della costruzione una derivazione del canale, controllata da chiuse, consente l'immissione di un rivolo d'acqua in un condotto coperto da lastre pavimentali movibili nei casi in cui la lavorazione prevedeva la tempra dei metalli. Il piano terreno è costituito da quattro ambienti comunicanti, di cui uno di altezza doppia degli altri; in questo vano era collocata la vera e propria officina con il maglio idraulico e di qui la necessità di una maggiore altezza; i vani che lo precedono sono coperti da volte a crociera impostate o su colonne con capitelli o su pilastri quadrangolari, mentre al piano superiore è un grande vano unico. Analogamente nella g. di Fossanova del pieno 13° sec. a una serie di ambienti al piano inferiore, disposti ai lati di un arcone di passaggio, corrisponde al piano superiore un vano unico con copertura lignea su archi trasversi, anch'esso con accesso diretto dall'esterno tramite una rampa. Strutturazioni simili sono realizzate nella g. di Montaon, dipendente da Igny e datata al 12° sec. e nel *cellier* di Colombé-le-Sec, g. vinicola di Clairvaux.

Un caso interessante di g. su due piani è costituito dalla g. di Hautecombe che sorge sulle rive del lago di Bourget in Savoia, definita dall'Aubert (1954) *grange d'eau* per la particolare strutturazione che prevede al piano inferiore una darsena interna coperta, con accesso e uscita dal lago tramite due aperture difendibili con cancellate, e un pontile in comunicazione con la terraferma; al piano superiore un ambiente unico serviva per deposito dei raccolti che via acqua erano inviati all'abbazia dai possedimenti sparsi sulle rive del lago.

In questo caso, come del resto negli altri citati, è particolarmente evidente la programmata nitida co-



3. — GRANGIA. Dijon, *cellier* di Clairvaux, interno, piano terreno.

struzione su base modulare e insieme la flessibilità del sistema a ogni specifica esigenza funzionale o ambientale.

Questo aspetto dell'architettura delle g. va particolarmente sottolineato, anche perché la stessa visione modulare può essere ravvisata anche sul territorio circostante, dove coltivazioni e acque furono regolate secondo la medesima geometrica visione di un ordine figurativo e misurato, da imporre a ogni intervento. Ma dalla g. la stessa idea ebbe risonanza ben più vasta; è stato sottolineato più volte il carattere cistercense dell'architettura duecentesca di alcune zone dell'Europa. Esso può essere spiegato sia con un particolare tipo di committenza (Federico II per l'Italia meridionale, in base ai caratteri degli edifici e al documento del 1224 della Cronaca dell'abbazia cistercense di S. Maria de Ferraria « *Accipit conservos de omnibus abatiis cisterciensis ordinis Siciliae et Apuliae ac Terrae Laboris quos constituit magistros gregum et ad construenda sibi castra et domicilia* »; il papato per il Lazio; i comuni per l'Italia settentrionale), sia con particolari esigenze di recupero di nuovi territori (per es. le nuove città dell'Europa orientale), ma questo problema va inserito in una visione delle g., considerate non solo

## MAESTRO DI SAN FRANCESCO

come centri di produzione agricola o industriale, ma anche come centri di formazione e di diffusione di nuove tecniche e formule architettoniche e scultoree (Romanini, 1980). Ad attestarlo sono tra l'altro gli interessanti documenti dell'abbazia austriaca di Heiligenkreuz che ricordano tra le professioni svolte dai conversi anche quella di *lapidaria*, cioè di scultori, mentre l'*Usus conversorum* elenca, tra l'altro, anche quella di muratori.

La grande stagione di fioritura architettonica delle g. cistercensi si colloca tra la fine del 12° sec. e il pieno 13° sec.; già verso la fine del secolo si assiste al progressivo venire meno del fenomeno e spesso alla trasformazione delle g. in strutture diverse. Da ricordare i casi di territori di g. che in Francia sono base per la fondazione di *villeneuves* o di *bastides* (Higoumet, 1959), cioè di nuovi centri abitati a insediamento programmato che costituiscono un momento diverso nell'acquisizione di nuovi terreni all'economia medievale.

BIBL.: *Statuta capitolorum generalium Ordinis Cisterciensis ab anno 1116 ad annum 1786*, a cura di J. M. Canivez, Louvain, 1933-1941, 8 voll.; *Ignoti monachi Cisterciensii Sanctae Mariae de Ferraria chronica*, a cura di A. Gaudenzi, Napoli, 1888 («Monumenti storici della società napoletana di storia patria»), p. 88; A. Dimier, *Le granges*, in *Dictionnaire de droit canonique*, V, Paris, 1953, coll. 987-993; M. Aubert, *La "grange d'eau" d'Hautecombe en Savoie*, «BM», CXII (1954), pp. 89-94; R. Fossier, *Les granges de Clairvaux et la règle cistercienne*, «Citeaux», VI (1955), pp. 259-266; J. A. Lefevre, *L'évolution des "Usus conversorum" de Citeaux*, «Collectanea Ordinis Cisterciensium reformatorum», LVIII (1955), 2, pp. 65-97; E. Nasalli Rocca, *La gestione dei beni del monastero cistercense di Chiaravalle della Colomba*, «Economia e storia», III (1956), pp. 281-292; C. V. Graves, *The economic activities of the Cistercians in medieval England (1128-1307)*, «Analecta sacri Ordinis Cisterciensii», XIII (1957), pp. 3-60; E. Brown, *The Cistercians in the Latin Empire of Constantinople and Greece (1204-1276)*, «Traditio», XIV (1958), pp. 63-120; E. Patzelt, *La colonizzazione benedettina in Austria*, in AA. VV., *La benedicta benedictina*, a cura di A. Ferrabino, Roma, s. d., pp. 155-170; C. Higoumet, *Les types d'exploitation cisterciennes et prémontrées du XIII<sup>e</sup> siècle et leur rôle dans la formation de l'habitat et des paysages ruraux*, «Géographie et histoire agraires. Annales de l'Est», XXI (1959), pp. 260-271; R. Donkin, *The Cistercian grange in England in the twelfth and thirteenth centuries*, «Studia monastica», VI (1964), pp. 95-144; W. Horn, E. Born, *The barns of the abbey of Beaulieu and its granges* of Great Coxwell and Beaulieu-St. Leonard, Berkeley-Los Angeles, 1965; id., *The barn of the Cistercian grange of Vauclerc (Seine et Oise), France*, in *Festschrift U. Middeldorf*, Berlin, 1968, pp. 24-31; C. Higoumet, *La grange de Vauclerc. Structure et exploitation d'un territoire cistercien de la plaine de France*, Paris, 1969; M. Francy, A. Dimier, *La grange de Montaon, dépendance de l'abbaye d'Igny*, «BM», CXXXI (1973), pp. 367-369; R. Roehl, *Plan and reality in a medieval monastic economy: the Cistercians*, «Studies in medieval and renaissance history», X (1973), pp. 83-113; D. Roy, *Les granges monastiques de France aux XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, «Archæologia», 1973, 58, pp. 52-62; A. Dimier, *Granges, celliers et bâtiments d'exploitation cistercienne*, ivi, 1973, 65, pp. 52-63; 1974, 74, pp. 46-57; J. De La Croix Bouton, J. B. Van Damme, *Les plus anciens textes de Citeaux*, II, Achel, 1974; A. Dimier, M. Francy, *Les belles granges cisterciennes du département de l'Oise*, «Archæologia», 1975, 85, pp. 49-61; M. de Waha, *Aux origines de Citeaux. Rapport entre l'Exordium Cisterci et l'Exordium Parvum*, «Collection Latomus», CLVIII, *Lettres latines du Moyen Age et de la Renaissance*, Bruxelles, 1978, pp. 152-182; R. A. Donkin, *The Cistercians: studies in the geography of medieval England and Wales*, Toronto, 1978; A. M. Romanini, *Editoriale: storia dell'arte e territorio. Perentino*, «Storia delle città», 1980, 15-16, pp. 3-6; M. Righetti Tosti-Croce, S. Maria Maggiore di Perentino: l'architettura, ivi, pp. 125-130; A. Buratti, M. Civita, G. Mezzanotte, *Comunità cistercensi in Abruzzo*, «Città e società», XI (1980), pp. 46-75; M. Righetti Tosti-Croce, *Architettura ed economia: "strutture di produzione" cistercensi*, «AM», 1, 1983, pp. 109-128.

MARINA RIGHETTI TOSTI-CROCE

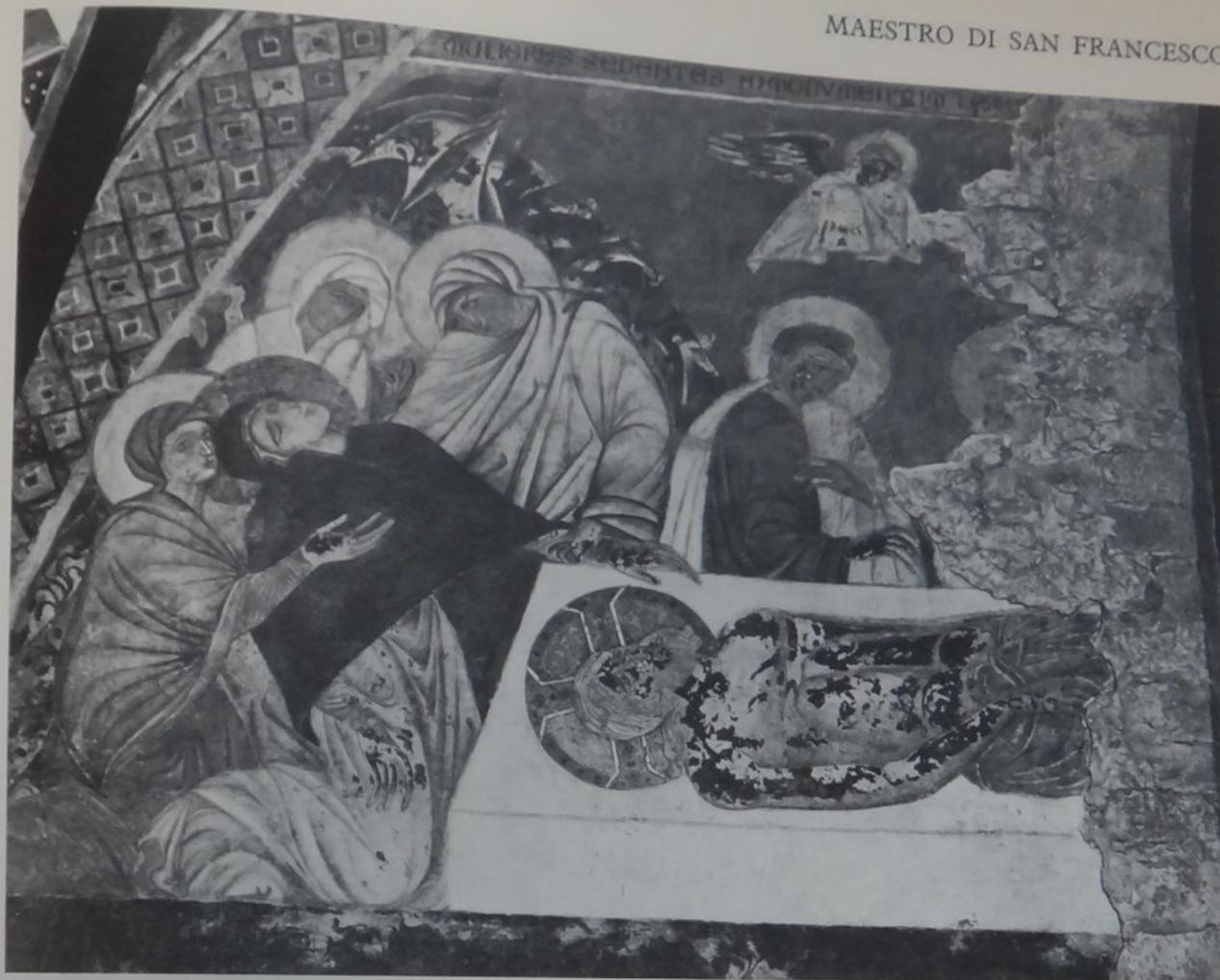
**MAESTRO DI SAN FRANCESCO.** - Con questo nome si indica comunemente l'artista attivo ad Assisi per la decorazione ad affresco della chiesa inferiore, cioè per il ciclo di storie francesche e cristologiche esistenti sulle pareti laterali della navata. Il nome fu coniato nel 1885 dal Thode, che

propose anche una prima ipotesi di *corpus* dell'artista comprendente oltre alle cinque storie francesche la tavola con s. Francesco in S. Maria degli Angeli, la Croce datata 1272 nella Pinacoteca di Perugia e le tavolette nn. 21, 22, 23, 24, 10 e 560 della stessa Pinacoteca. L'Aubert (1907) e il Van Marle (1919) riferirono poi al M. anche le storie cristologiche; successivamente, il più importante accrescimento a questo catalogo fu dato nel 1927 dal Toesca, che per primo notò le affinità tra la Croce perugina del 1272 e alcune vetrate della basilica superiore di Assisi; più tardi il Marchini (1973) analizzò minuziosamente il complesso vetrario assisi creando attorno al nome del M. un vero e proprio 'gruppo' (finestre V, I, II, XII, XIII).

L'opera del M. e della sua bottega si qualifica quindi essenzialmente come impennata attorno al cantiere assisi e connessa alle fasi della prima decorazione della basilica. Il ciclo della chiesa inferiore comprende cinque storie cristologiche (parete destra: Preparazione della Croce, Crocifissione, Deposizione, Compianto, Cena in Emmaus), e cinque storie francesche (parete sinistra: Sogno di Innocenzo III, Rinuncia ai beni, Predica agli uccelli, Stigmatizzazione, Funerali di s. Francesco), tutte frammentarie perché danneggiate dall'apertura degli ingressi alle cappelle laterali.

Un tempo si riteneva che il ciclo fosse opera di almeno due o tre maestri nettamente distinti; attualmente invece prevale l'ipotesi che esso sia il prodotto di un impianto concettuale e decorativo unitario, opera cioè, in senso lato, di un solo autore, coincidente con le caratteristiche indicate dalla critica per il Maestro. Nonostante ciò, è possibile distinguere alcuni maestri minori: l'autore del Sogno e della Rinuncia appare affine ai modi della cultura giungesco-spoletina dei tardi anni Cinquanta e dell'inizio dei Sessanta; più trasandati e corsivi sono i modi dell'autore dei Funerali; una particolare violenza espressiva e qualche peculiarità tecnica distinguono anche la Preparazione della Croce. Le scene rimanenti, concentrate essenzialmente nella II campata, e parzialmente nella I e nella III, possono considerarsi autografe del M., cui risale anche la redazione di molti degli originali motivi decorativi di cornici e costoloni.

Alcuni lacerti, visibili nella chiesa inferiore dopo i restauri (1974-1975), sono stati pure riferiti alla bottega del Maestro. Si tratta della frammentaria Madonna col Bambino e angelo, che appare sulla parete destra della navata, sotto la cornice che delimita inferiormente il ciclo cristologico. Presumibilmente connessa con la vicina sepoltura di Pietro di Barro, morto nel 1252, secondo quanto riferito da Ludovico da Pietralunga (ed. Scarpellini, 1982), sem-



1. — MAESTRO DI S. FRANCESCO. Assisi, S. Francesco, chiesa inferiore, navata. Compianto sul Cristo morto.

brà tuttavia più vicina a modi toscaneggianti che a quelli della bottega del M., come invece asserito dallo Schultze (1963), che vi vedeva il resto di un secondo ciclo, dedicato all'Infanzia di Cristo, parallelo a quello soprastante della Passione.

Pure lontane dai modi del M. sembrano le due figure a mezzo busto e l'ombra di un grande s. Francesco a figura intera, visibili in mezzo al monumento funebre di Giovanni di Brienne, nella controfacciata della chiesa. Caratteristiche linguistiche di segno 'oltremontano' distinguono infatti questi lacerti da tutto il complesso più noto dell'opera del M.; la loro datazione precede comunque il ciclo della navata, il cui intonaco sembra sovrapporsi a quello dei frammenti.

La datazione agli inizi degli anni Sessanta per il ciclo affrescato assisiate è ormai largamente accettata (Cannon, 1982; Romano, 1982; Scarpellini, in Fra Ludovico da Pietralunga, 1982) e poggia su ragioni d'ordine stilistico non meno che su considerazioni iconografiche e iconologiche, le quali, trattandosi in

questo caso di un'opera di valore storico e ideologico addirittura emblematico, risultano quanto mai decisive.

Il ciclo, in cui compaiono scritte didascaliche tratte dalla *Vita secunda* di Tommaso da Celano (composta nel 1247), usa infatti per la scena-chiave della stigmatizzazione di Francesco la versione in cui al santo appare un cherubino in croce, accreditata appunto dalla *Vita secunda*, e non quella con l'apparizione dello stesso Cristo crocifisso, propria della *Legenda maior* di Bonaventura, l'unica permessa dopo il 1266 (Cannon, 1982; Brenk, 1983). L'affresco ha dunque un *ante quem* nel 1266; ma, nonostante questo, l'accurata calibratura del confronto Francesco-Cristo che così si istituisce sulle pareti della navata, la sottolineatura data al rapporto ortodosso col papa e con la Chiesa, la volontà di evitare qualsiasi scivolamento nella questione del Francesco *alter Christus*, situano con certezza la concezione e l'esecuzione dell'opera sì prima del 1266, ma comunque in un momento successivo all'elezione al gene-



2. — MAESTRO DI S. FRANCESCO. Assisi, S. Francesco, chiesa inferiore, navata. Predica agli uccelli (part.).

ralato di Bonaventura (1257): probabilmente negli anni di più assidua presenza di Bonaventura in Umbria (1260-1263 circa).

Stilisticamente il M., cui è proprio un segno rapido, spesso pesante, e un gusto per i colori vivaci e accostati talvolta 'a intarsio', segna un'importante evoluzione dei modi giungeschi (Garrison, 1949; Schultze, 1961; 1963; 1967) e un ripensamento di alcune fonti bizantine provinciali, da Nerezi a Peć. Tuttavia, è altrettanto evidente in lui il rapporto con quel fenomeno di ambivalenza stilistica, di compresenza semantica tra elementi bizantini ed elementi gotici occidentali che è stato chiamato 'lingua franca'. Di marca nettamente gotica sono ad Assisi soprattutto gli elementi decorativi, fregi geometrici e vegetali: in numero e varietà sorprendenti, e in redazioni strettamente affini a quelle del repertorio franco-inglese tardonormanno (Romano, 1982), vengono usati a decorare i costoloni della navata e a incorniciare le scene

del ciclo con una mentalità strutturale di stampo nettamente gotico.

La penetrazione della cultura gotica occidentale nella bottega del M. è inspiegabile senza una diretta conoscenza almeno di alcuni esempi, anche monumentali, non bastando a giustificarla i tratti più semplici della miniatura e della oreficeria. Uno dei veicoli potrebbe però essere stato il patrimonio vetrario oltremontano, ricco di molti dei suddetti elementi decorativi e che ancora vediamo in opera nella basilica superiore di Assisi. La bottega del M. apprende probabilmente la stessa tecnica vetraria dal gruppo degli artefici oltremontani, che di poco la precedono nel cantiere della basilica superiore; il momento di transizione viene segnato dalla quadrifora del transetto destro (Apparizioni di Cristo e di angeli), nella quale appaiono commistisi elementi oltremontani e stilemi propri della bottega umbra.

Siamo a ridosso degli anni del ciclo della chiesa



3. — MAESTRO DI S. FRANCESCO. Assisi, S. Francesco, chiesa superiore, navata. Stigmatizzazione di S. Francesco (part.).

inferiore; gli stessi maestri, successivamente, proseguono l'opera per le finestre della navata, particolarmente (Marchini, 1973) per la finestra II con Storie di Bartolomeo e Matteo, e la I con Storie di s. Francesco e s. Antonio, in esse appaiono i modi del M. e dei suoi più stretti collaboratori, forse, per es., dell'autore dei Funerali nella chiesa inferiore. Modi affini e comunque umbri, ma forse di qualche anno posteriori, si riscontrano anche nella finestra XII con Profeti e Santi; più complesso, e non univocamente relativo al M., è il linguaggio delle due vetrate X e XI (Simone, Giuda Taddeo, Filippo e Giacomo Minore) e XIII (Glorificazione di s. Francesco). Gli anni di realizzazione del programma vetrario vanno quindi dalla fine del sesto o dagli inizi del settimo decennio — la medesima iconografia della Stigmatizzazione usata nell'affresco conferisce anche alla vetrata con Storie di s. Francesco e s. Antonio l'*ante quem* del 1266 — agli anni Settanta inoltrati, con un probabile rallentamento e con una graduale dispersione della bottega originaria verso i centri circostanti.

Terminata l'opera assisiota, il M. e la sua bottega continuaron con ogni probabilità a svolgere lavori di committenza francescana, che ormai si moltiplicavano in tutta Italia e particolarmente in Umbria, dove Perugia e Gubbio naturalmente si servivano delle maestranze formatesi attorno al cantiere di Assisi. A S. Francesco al Prato di Perugia fa capo infatti (Gordon, 1982) tutta una fase della l'attività del M., che comprende l'esecuzione della Croce del 1272, ora nella Pinacoteca della città, e

## MAESTRO DI SAN FRANCESCO

e di una serie di tavolette dipinte. Si tratta dell'Isaia del Tesoro della basilica di Assisi; di s. Francesco (n. 24), s. Matteo (n. 23), s. Antonio (n. 21), della Deposizione e del Compianto (n. 22; queste ultime esemplare direttamente sugli affreschi assisiati) della Pinacoteca di Perugia; del s. Simeone e Bartolomeo ora a New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman collection; di s. Giovanni Evangelista e s. Giacomo, ora a Washington, National Gallery, già Kress collection. Con questi frammenti il Garrison (1949) e lo Schultze (1961) avevano tentato una ricostruzione ideale di un paliotto a due facce, che essi tuttavia ritenevano originariamente eseguito per la basilica inferiore di Assisi; ma la Gordon (1982) ne ha accertata la pertinenza appunto a S. Francesco al Prato, dove fungeva da altar maggiore, sovrastato dalla grande croce dipinta. La data di quest'ultima, 1272, deve essere considerata il momento conclusivo di tutta la notevole impresa liturgica e decorativa.

Attorno al nome del M. si sono addensate numerose altre attribuzioni. Di queste, la più verosimile è quella della tavola eponima di S. Maria degli Angeli; le altre sono da leggere quali opere di seguaci molto vicini, come nel caso della Croce già Stoclet, ora a Londra, National Gallery, che sembra direttamente influenzata dalle soluzioni drammatiche e ritmiche degli affreschi, specie dalla Deposizione e dal Compianto; lo stesso autore dipinse probabilmente la Croce Acton già a Firenze. Molto più larvato è il rapporto del M. con gli autori del Cristo in Pietà Stoclet, della Croce n. 18 della Pinacoteca di Perugia, delle tavole con s. Francesco, s. Chiara (n. 10), e con gli arcangeli Michele e Gabriele (n. 560) nella stessa Pinacoteca, della Croce a due facce della sagrestia di Assisi e della Croce già all'Erzbischöfliches Diözesan Museum di Colonia, ora al Wallraf-Richartz Museum.

BIBL.: Fonti. — Fra Ludovico da Pietralunga, *Descrizione della basilica di S. Francesco e di altri santuari di Assisi*, a cura di P. Scarpellini, Treviso, 1982, pp. 172-182.

Letteratura critica. — H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, 1885, pp. 216-221; A. Aubert, *Die malerische Dekoration der S. Francesco Kirche in Assisi. Ein Beitrag zur Lösung der Cimabue-Frage*, Leipzig, 1907, pp. 20-23, 81-85; R. Van Marle, *Il Maestro di s. Francesco*, « RA », XIX (1919), pp. 9-21; B. Kleinschmidt, *Die Basilika S. Francesco in Assisi*, I, Berlin, 1915, pp. 186-211; II, 1926, pp. 17-29; P. Toesca, *Il Medioevo*, Torino, 1927 (1965); p. 1099; R. Van Marle, *Italian paintings of the thirteenth century in the collection of M. A. Stoclet in Brussels*, « Pantheon », IV (1929), pp. 316-320; E. B. Garrison, *Italian romanesque panel painting*, Firenze, 1949, pp. 27-28; J. Schultze, *Ein Dugento-Altar aus Assisi? Versuch einer Rekonstruktion*, « MKIF », X (1961), pp. 59-66; id., *Zur Kunst des Franziskusmeister*, « Wallraf-Richartz Jahrbuch », XXV (1963), pp. 109-150; id., *Die Fresken in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi und andere Werke der Franziskusmeister*, « Raggi », VII (1967), pp. 44-58; F. Santi, *Galleria Nazionale dell'Umbria*, Roma, 1969, pp. 26-33; G. Marchini, *Le vetrate dell'Umbria*, « Corpus vitrearum », Italia I, Roma, 1973, pp. 59-88, 157; D. Gordon, *A Perugian provenance for the Franciscan double-sided altar-piece by the Maestro di s. Francesco*, « BurlM », CXXIV (1982), pp. 70-77; J. Cannon, *Dating the frescoes by the Maestro di s. Francesco at Assisi*, ibid., pp. 65-69; S. Romano, *Le storie parallele di Assisi: il Maestro di s. Francesco*, « Storia dell'arte », 1982, 44, pp. 63-82; B. Brenk, *Das Datum der Franziskuslegende der Unterkirche zu Assisi, in Roma anno 1300*, « Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma 'La Sapienza', maggio 1980 » Roma, 1983, pp. 229-237.

SERENA ROMANO

M A N F R E D I . - *Bibbia di Manfredi*. Il manoscritto, conservato alla Biblioteca Vaticana (Vat. lat. 36), trae il nome dalla dedica, scritta su una menzione precedente abrasa al f. 494v, il cui testo è: « Princeps Mainfride regali styrpe create / Accipe quod scripsit Johensis scriptor et ipsum / Digneris solita letificare manu / JOHENSI ». Questa dedica contiene l'implicita indicazione di una data anteriore al 1258: M. infatti vi è ancora chiamato principe, ma è noto che egli si fece incoronare re di Sicilia nel 1258 dopo aver assunto, in seguito alla morte del padre Federico II, la reggenza a nome del fratello Corrado IV. Lo scriba Johensis, originario di Gioia del Colle (Erbach-Fürstenau, 1910; Kauffmann, 1959), pare, secondo il testo della dedica, aver lavorato spesso per Manfredi. Si ritrova la sua firma nel manoscritto del *De balneis Puteolanis* (Roma, Bibl. Angelica, cod. 1474, f. 19v), copiato dal manoscritto originale che apparteneva a Federico II, oggi perduto, e anche nella Bibbia di Parigi (Bibl. Nat., lat. 40, f. 432v).

La Bibbia di M. comprende 530 ff. di 270×189 mm in una rilegatura del 17° sec. che porta le armi di Urbano VIII e del cardinale bibliotecario Scipione Cobelluzzi. Nel 15° sec. apparteneva a un cardinale diacono di S. Maria Nova. Il manoscritto contiene il testo biblico, scritto su due colonne, con l'ordine dei libri un po' modificato, in particolare per l'insolita collocazione dei *Salmi* tra il secondo libro delle *Cronache* e quello dei *Proverbi*.

La decorazione della Bibbia presenta lettere filigranate, un'iniziale istoriata all'inizio dei singoli libri e di quasi tutti i prologhi, lettere ornate all'inizio degli altri. Dieci iniziali istoriate segnano le suddivisioni del libro dei *Salmi*.

L'uso di oro lustro per il fondino delle iniziali e di oro mescolato all'ocra per gli abiti, conferisce al manoscritto un particolare splendore e rialza la gamma smorta dei colori, composta soprattutto dal blu, dal rosa salmone e dal grigio, secondo la moda prevalente nella miniatura parigina alla metà del 13° secolo.

La decorazione comprende, oltre alle iniziali, due illustrazioni a piena pagina. La prima (f. 58v) che raffigura il germogliare della verga di Aronne (*Numeri*, 17, 16-26), fu eseguita dall'artista autore anche delle iniziali, il Maestro della Bibbia di M., detto pure per questo Maestro dell'Aronne (Bologna, 1969, p. 49). La seconda illustrazione (f. 522v) fu inserita verso la fine del libro e raffigura la consegna del manoscritto. Essa è attribuita al principale miniaturista del *De arte venandi cum avibus* (Bibl. Vat., Pal. lat. 1071), altro manoscritto copiato da uno di Federico II e illustrato per M. (Erbach-Fürstenau, 1910, p. 36 ss.).

La scena presenta caratteri che rendono incerta l'identificazione dei personaggi. Se si riconosce M. nel personaggio coronato sul seggio, quello seduto per terra sarebbe un alto dignitario di corte, secondo una delle due ipotesi avanzate dall'Erbach-Fürstenau. Alla Pettenati (1976) pare tuttavia difficile che un personaggio di corte, per quanto di alto rango, abbia potuto rimaner seduto per terra a fianco del principe seduto, invece di assumere l'atteggiamento — in piedi o in ginocchio — tipico di colui che dona o riceve un manoscritto; per questo preferisce la seconda ipotesi di Erbach-Fürstenau, e individua nel personaggio seduto per terra M. nell'atto di ricevere un manoscritto dalle mani di Federico II (o Corrado IV).

Con questa Bibbia — rimasta per lungo tempo isolata — furono successivamente raggruppate le Bibbie conservate a Palermo (Bibl. Naz., I. C. 13; Daneu Lattanzi, 1957), Londra (Br. Mus., Add. 31, 830) e Parigi (Bibl. Nat., lat. 40; Daneu Lattanzi, 1964), Torino (Bibl. Naz., E IV 14; Pettenati, 1976), Parigi (Bibl. Nat., lat. 10428 e lat. 217), Bourges (Bibl. Mun., cod. 5) e Oxford (Bodl. Libr., Canon. Bibl. lat. 77; Toubert, 1977; 1980).

L'appartenenza di queste Bibbie allo stesso gruppo della Bibbia di M. si fonda su numerose analogie nell'iconografia, nell'ornamentazione e nello stile. Lo stile del Maestro della Bibbia di M., quale è riconoscibile in particolar modo nella Bibbia del Vaticano e in quella di Parigi (Bibl. Nat., lat. 10428), opere ambedue di mano sua, è caratterizzato dall'assimilazione di modelli nordici, specialmente parigini, rappresentanti dello stile della metà del sec. 13°, e, per alcune iniziali ornate, dall'imitazione del repertorio affermatosi a Nord delle Alpi verso il 1200. Vi sono stati rilevati motivi anglosassoni, rivisti tramite la miniatura siciliana o della Terra Santa (Rötili, 1968), come pure elementi germanici (Bologna, 1969).

Le altre Bibbie mostrano l'intervento, accanto al Maestro della Bibbia di M., di artisti che hanno conservato elementi bizantinelli, tradizionali nell'Italia meridionale, e utilizzato modelli più vari, talvolta germanici. Queste Bibbie — in particolare la Bibbia di Parigi (Bibl. Nat., lat. 40) che viene data data dopo la morte di M. nel 1266 (Daneu Lattanzi, 1964; Mütherich, 1977) — mostrano inoltre un'evoluzione verso l'uso di colori più chiari e un'ornamentazione più sciolta e fantasiosa.

Allo stato attuale della documentazione va sottolineato che, nella serie delle Bibbie manfrediane, cinque di esse sono Bibbie tascabili. Questa osservazione aggiunge un dato nuovo alla discussione sulla localizzazione della bottega; se i rapporti osservati tra la Bibbia di M. e gli altri manoscritti eseguiti per il sovrano hanno permesso di vedere nel Maestro della Bibbia di M. un artista legato alla corte



TAV. I. — Città del Vaticano, Bibl. Vat., Vat. lat. 36. Bibbia di Manfredi. Iniziale istoriata (f. 4r).



TAV. II. — Città del Vaticano, Bibl. Vat., Vat. lat. 36. Bibbia di Manfredi. La consegna del manoscritto (f. 522<sup>r</sup>).

(Mütherich, 1974; 1977), il raggruppamento di opere più o meno riccamente ornate e talvolta modeste, uscite da una bottega che lavorava per una clientela molto varia, dimostra che essa fu attiva in una città, presumibilmente universitaria, quale Salerno o piuttosto Napoli (Erbach-Fürstenau, 1910; Volbach, 1939; Kauffmann, 1959; Rotili, 1968; Toubert, 1977). Va notato infine che la Bibbia di Padelle Bibbie manfrediane e il *De balneis*, si collega meglio con il gruppo della Bibbia detta di Corradino (Baltimore, Walters Art Gall., w, 152) e dovrebbe quindi essere espunta dal gruppo della Bibbia di M. (Toubert, 1979).

BIBL.: Edizioni in facsimile. - Petrus de Ebulo, *Nomina et virtutes balneariorum seu de balneis Puteolorum et Baiarum, cod. Angelico 1474*, Roma, 1962, 2 voll.; *De arte venandi cum avibus, ms. Pal. lat. 1071*, Biblioteca apostolica Vaticana, a cura di C. A. Willemsen, Graz, 1969, 2 voll.

Lettatura critica. - A. Erbach-Fürstenau, *Die Manfredibibel*, Leipzig, 1910; W. F. Volbach, *Le miniature del codice Vas. Pal. lat. 1071 'De arte venandi cum avibus'*, RendPARA, XV (1939), pp. 145-175, in part. p. 170; A. Daneu Lattanzi, *Una Bibbia prossima alla Bibbia di Manfredi*, Palermo, 1957; C. M. Kauffmann, *The baths of Pozzuoli. A study of the medieval illuminations of Peter of Eboli's poem*, Oxford, 1959; A. Daneu Lattanzi, *Ancora sulla scuola miniaturistica dell'Italia meridionale sveva*, Bibliofilia, LXVI (1964), pp. 105-162; id., *I manoscritti e incunaboli miniati della Sicilia. I, Biblioteca Nazionale di Palermo*, Roma, 1965, pp. 49-55; id., *Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia*, Firenze, 1966, p. 53 ss.; N. Spinosa, *Miniature del periodo svevo nell'Italia meridionale*, Napoli, 1967, p. 21; M. Rotili, *Miniature francesi a Napoli*, Roma, 1968, p. 10; id., *La miniatura gotica in Italia, I, Napoli*, 1968, pp. 38-48; F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma, 1969, pp. 38-50; *La miniatura italiana dal X<sup>a</sup> al XVI<sup>o</sup> secolo* (Bruxelles, 1969), a cura di A. Daneu Lattanzi, M. Debae, Bruxelles, 1969, p. 37; W. Kröning, *Zur mittelalterlichen Buchmalerei in Sizilien*, KCh, XXII (1969), pp. 322-331, in part. p. 330; *Il libro della Bibbia. Esposizione di manoscritti e di edizioni a stampa della Biblioteca apostolica Vaticana dal secolo III al secolo XVI* (Biblioteca apostolica Vaticana, 1972), Biblioteca apostolica Vaticana, 1972, pp. 42-43; F. Mütherich, *Handschriften im Umkreis Friedrichs II. In Probleme um Friedrich II.*, a cura di J. Fleckerstein, Sigmaringen, 1974, pp. 10-21, in part. p. 17; M. Rotili, *La miniatura nella Badia di Cava, I, Lo scrittorio*, Cava dei Tirreni-Napoli, 1976, p. 45; S. Pettenati, *Un'altra 'Bibbia di Manfredi'*, Prospektiva, IV (1976), pp. 7-15; H. Toubert, *Trois nouvelles bibles du Maître de la Bible de Manfred et de son atelier*, MEFR, LXXXIX (1977), pp. 777-810; F. Mütherich, in *Die Zeit der Stauffer* (Stuttgart, 1977), I, Stuttgart, 1977, pp. 661-662; H. Toubert, *Autour de la Bible de Conradin: trois nouveaux manuscrits enluminés*, MEFR, XCI (1979), pp. 729-784; id., *Influences gothiques sur l'art frédéricien: le Maître de la Bible de Manfred et son atelier*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale, Roma 1977, II, Galatina, 1980, pp. 59-76.

HELÈNE TOUBERT

**MORTAIO.** - Recipiente destinato alla triturazione, riduzione in poltiglia o polverizzazione di varie sostanze mediante l'azione di un pestello. Trova la sua utilizzazione in cucina, in farmacia e nella pratica alchemica. È ricavato da un blocco di pietra o di legno oppure è fuso in metallo (specialmente bronzo rosso, giallo o da campane). Ha forma cilindrica, poligonale, troncoconica, a campana rovesciata o a calice e anche globulare. Nei tipi in pietra può essere fornito di versatoi.

Fu oggetto di commercio, sia nelle redazioni in pietra — la sua fabbricazione sovente costituiva un'attività collaterale della lavorazione della pietra destinata alle opere architettoniche (Dunning, 1965-1966) — sia in quelle in bronzo (Golvin, 1962, pp. 272-276), le quali in Europa erano prodotte dai

## MORTAIO



1. — MORTAIO. Amsterdam, Rijksmuseum. Mortaio, Iran, sec. 12<sup>a</sup>-13<sup>a</sup>.

fonditori di campane, di caldaie e più tardi dai fonditori di cannoni (Jantzen, 1968).

È interessante notare che il m., sebbene oggetto d'uso profano, nel Medioevo fu spesso decorato. Ciò può variamente spiegarsi, sia perché ritenuto oggetto di pregio, — specialmente gli esemplari bronzi vengono spesso ricordati nei testamenti e si cerca di mantenerli in uso riparandoli — sia perché legato all'esercizio dell'alchimia. D'altra parte i m. di pietra furono spesso ricavati da piccoli capitelli decorati di spoglio, pratica che non può essere stata senza conseguenze nella produzione corrente, appannaggio peraltro di scalpellini decoratori.

Nel caso del m. di bronzo va tenuta presente un'altra importante circostanza. Esso era sconosciuto nel bacino del Mediterraneo e nel Vicino Oriente in epoca preislamica; in Europa non giunse prima del 10<sup>o</sup> sec. quando vi fu introdotto attraverso i contatti con l'Islam, che ne produceva in genere di riccamente decorati. Uno dei tratti principali fu la Spagna musulmana, ma anche la Sicilia vi ebbe parte. Il tipo si diffuse dapprima nell'Italia e nella Francia meridionale (von Falke, 1940), mentre sembra che a Nord delle Alpi abbia fatto la sua comparsa solo a partire dal 13<sup>o</sup> sec. (Jantzen, 1961). Il m. di bronzo è uno dei pochi oggetti d'uso importati dall'Islam che vennero direttamente imitati in Occidente; altro esempio ancora più tipico è l'acquamanile. Per l'Occidente purtroppo ancora non ci è noto alcun esemplare bronzo con sicurezza attribuibile al periodo romanico, anzi, la più sicura documentazione non sembra possa farsi risalire prima del 13<sup>o</sup> secolo.

*Islam.* Il m. di bronzo fuso si presenta nei seguenti tipi fondamentali: cilindrico, poligonale all'esterno e circolare all'interno (gli uni e gli altri possono

## MORTAIO



2. — MORTAIO. Berlino, Dahlem, Museum für islamische Kunst. Mortaio, Khorāsān, sec. 11<sup>o</sup>-12<sup>o</sup>.

essere provvisti di bordo e base più o meno pronunciata, modellata a taglio obliquo, che in alcune serie diventa una larga flangia piatta); cilindrico con labbro svasato; globulare apodo con fondo arrotondato o con bassa base a disco; a calice su base a tromba; a campana rovesciata; a 'secchiello' (quest'ultimo noto fino a oggi solo da miniature, cfr. *Maqāmāt* di Ḥarīrī, Istanbul, Bibl. Süleymaniye, E. Efendi 2916, f. 198; Grabar, 1963, fig. 39).

Le dimensioni vanno da un minimo di 5 cm di altezza per un diametro di 7 cm, a un massimo di 20-21 cm di altezza per un diametro di 20-22 cm, mentre le misure più frequenti sono comprese fra i 14-15 cm di altezza per un diametro di cm 14-16.

I m. cilindrici e poligonali possono essere provvisti di manici: singoli, doppi e in alcuni casi anche quadrupli, i quali in genere consistono di un elemento a mensola forata, spesso figurata, da cui pende un anello; tali anelli potevano essere utili quando più di una persona faceva il lavoro.

Quasi tutti i tipi, con eccezione forse di quelli a calice, presentano con grande frequenza elementi plasticci sull'esterno della parete, in specie elementi a goccia o amigdaloidi, detti anche bocciuoli di loto, e costolature o nervature per lo più triangolari, disposte verticalmente; il loro scopo pratico era quello di offrire una migliore presa nell'uso; le nervature verticali, inoltre, dovevano servire all'irrobustimento della parete.

I m. sono in genere fusi in una lega quaternaria composta di rame, stagno, zinco e piombo. Il contenuto di piombo è a volte piuttosto alto, caratteristica che permetteva una più facile fusione, ma a detimento della robustezza, così che molti esemplari per effetto dell'uso prolungato risultano deformati e fessurati, senza tener conto che i m. potevano provocare avvelenamenti proprio per l'alto contenuto di piombo.

Il m. nell'Islam ebbe sempre forme vigorose e, considerato oggetto di particolare pregio, fu quasi sempre decorato. La decorazione oltre che plastica (consistente di gocce, bozze di vario tipo e alette, ma anche configurata con protomi animalesche o umane) fu spesso incisa e, a partire almeno dalla fine del 12<sup>o</sup> sec., anche incrostata in rame e argento (Harari, VI, 1939, tav. 1310; Barret, 1949, tav. 11). Gli ornati sono quelli tipicamente islamici: arabeschi di palmette, intrecci geometrici, ma anche soggetti tratti dal consueto bestiario, reale e fantastico, e iscrizioni. Queste per lo più sono distribuite in cartigli, sul bordo e sulla base, ma sono anche impiegate come principale decorazione della parete. Le iscrizioni sono eseguite in grafia cufica e a partire dalla metà del 12<sup>o</sup> sec. anche in *naskhi*; hanno carattere augurale, ma compaiono anche pseudo-iscrizioni; alcuni gruppi di lettere possono avere un significato mistico-magico. La decorazione è disposta a fascia sulla parete, ma anche in registri sovrapposti o distribuita in pannelli, medallioni e cartigli con una larga varietà di soluzioni.

Conosciamo fino a ora una sola firma di artigiano « amal Mahmud Ahmad » (opera di Mahmud Ahmad?), su di un esemplare persiano del 12<sup>o</sup>-13<sup>o</sup> sec. (*Persian art*, 1959, n. 32).

Sembra che il tipo del m. fuso sia originario della Persia orientale, dove intorno al 10<sup>o</sup> sec. se ne sarebbe iniziata la produzione come imitazione da modelli in pietra; sappiamo dai geografi arabi al-Ya'qūbī (m. 897) e al-Idrīsī (m. 1166) che presso Tūs nel Khorāsān venivano fabbricati ed esportati m. di serpentino. In effetti la maggior parte dei tipi di m. bronzi diffusi nel resto dell'Islam, in particolare nell'area centro-asiatica, siro-mesopotamica, caucasica, anatolica fino alla Spagna musulmana, o sono originali persiani o prodotti derivati dai proto-



3. — MORTAIO. Vilanova i la Geltrú (Barcellona), Museo Balaguer. Mortaio, Spagna, sec. 11<sup>o</sup>-12<sup>o</sup>.

## MORTAIO



4. — MORTAIO. Vienna, Österreichisches Museum für angewandte Kunst.  
Mortaio, Iran, sec. 12°.

tipi usciti dalle grandi officine bronzistiche del Khorāsān (Merv, Herāt, Nishāpūr). Le datazioni e le attribuzioni sono fino a oggi formulabili soltanto su base stilistica, non essendo ancora conosciuti pezzi datati o che risultino databili da contesti archeologici.

Si è supposto che i m. persiani più antichi siano quelli cilindrici senza base e con labbro svasato (Harari, vi, 1939, tav. 1280; Kühnel, 1959, p. 32); antico è ritenuto anche il tipo del m. a nervature verticali (Harari, vi, 1939, tav. 1280 A), diffusosi in molte varianti, il quale fu imitato ben presto nella Spagna musulmana, che ce ne ha lasciati alcuni pezzi significativi, in particolare quello del Museo Balaguer a Vilanova i La Geltrú (*The arts of Islam*, 1976, n. 174) e quello della Galleria Nazionale della Sicilia a Palermo (Scerrato, 1979, fig. 205). La produzione ispano-araba fu esportata in Africa settentrionale (Golvin, 1962, pp. 272-276) e in Sicilia, contribuendo alla diffusione del m. bronzo in Europa.

Nella produzione europea mentre si mantenne, più o meno modificata, la decorazione plastica, fu completamente abbandonata quella incisa. Conosciamo ben poco delle prime imitazioni occidentali dei prodotti islamici, solo qualche esemplare spagnolo molto semplice, forse del 12°-13° sec. (von Falke, 1940, fig. 3), ma in complesso la produzione romanica ancora non è stata isolata. Per la Germania se ne conosce un modello attraverso l'impronta di sigillo di un farmacista, datato 1264 (Jantzen, 1961, fig. 1) che tuttavia non è direttamente confrontabile con la tipologia islamica nota.

Derivazioni dal modello islamico a costolature possono tuttavia essere considerati alcuni prodotti più tardi, almeno del 15° sec., attribuibili alla Spagna, a forma di campana rovesciata, arricchiti di un labbro modanato aggettante, e con le costolature che tendono ad assumere la forma di balaustre (von Falke, 1940, figg. 4-5); simili sono i m. francesi coevi (von Falke, 1940, fig. 6; Jantzen, 1968, fig. 10) e quelli italiani, dove accanto a

tipi che mantengono il ricordo delle costolature originali (Schottmüller, 1918; Planischig, 1923, n. 100) altri le modificano in candeliere o in tasselli leggermente rilevati con varie decorazioni (Planischig, 1923, nn. 99-100, 106). Su un piccolo m. gotico del 14° o 15° sec., spagnolo o francese, inedito, del Museo di Castello Ursino a Catania, le nervature sono divenute figure di monaci.

Il ricordo delle costolature, spesso molto affilate e che partono dalla base, è presente anche in area germanica su pezzi attribuiti al 14° sec. (Jantzen, 1961, fig. 3, Alto Reno; fig. 10, Germania del Nord; fig. 8, Olanda) e gotici del 15° sec. dove le costolature divengono sottili cuspidi che coronano elementi figurati plastici disposti intorno alla base (von Falke, 1940, figg. 7, 9, Germania meridionale; Planischig, 1923, n. 108); le costolature modificate come balaustre del tipo iberico, francese e italiano compaiono anche su m. gotici attribuiti alla Germania meridionale (von Falke, 1940, fig. 8).

Un tipo di m. poligonale con base e labbro a larga flangia, con la parete ornata di grezzi ornamenti plasticci in rilievo a forma di rosette o zoomorfi (Kocabas, 1965, figg. 3-4), è stato erroneamente a volte attribuito (almeno sul mercato antiquario) a officine romane; esso rientra invece in un tipo di produzione islamica derivata da prototipi iranici del



5. — MORTAIO. Los Angeles, County Museum of Art. Mortaio e pestello, Iran, sec. 12°-13°.

ceramica derivata da un tipo di p



5. — MORTAIO. Los Angeles, County Museum of Art. Mortaio e pestello, Iran,  
sec. 12°-13°.

MORTAIO



6. — MORTAIO. 1. Iran, sec. 10°-11° (Mazár-i Sherif, Museo); 2. Iran, sec. 10°-11° (Londra, British Museum); 3. Iran, sec. 10° (Vienna, Österreichische Museum für angewandte Kunst); 4. Mesopotamia (?), sec. 12° (Aleppo, Museo del Folklore); 5. Iran, sec. 10°-11° (Berlino, Dahlem, Museum für islamische Kunst); 6. Iran, sec. 12° (Vienna, Österreichische Museum für angewandte Kunst); 7. Spagna, sec. 11°-12° (Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia); 8. Spagna, sec. 12° (Orano, coll. R. Coignard); 9. Spagna, sec. 12°-13° (Berlino, già coll. Curt Bohnewand); 10. Anatolia, sec. 12°-13° (Catania, Museo Civico, Castello Ursino); 11. Anatolia, sec. 12°-13° (Istanbul, coll. H. Kocabas); 12. Maimánah (Khorásán), sec. 11° (Kábul, Museo); 13. Iran, sec. 12° (New York, Metropolitan Museum of Art); 14. Iran, sec. 13° (Mazár-i Sherif, Museo); 15. Iran, sec. 11°-12° (New York, Metropolitan Museum of Art); 16. Iran, sec. 11°-12° (Amburgo, Museum für Kunst und Gewerbe); 17. Iran, sec. 12°-13° (Amsterdam, Rijksmuseum).

12°-13° sec., riferibili a officine non ancora individuate, ma probabilmente da ricercare nel Vicino Oriente: caucasiche o anatoliche o dell'alta Mesopotamia.

Un caso particolare è quello del m. globulare, forse destinato alla preparazione di poltiglie molto liquide, caratterizzato da una serie di costolature o alette disposte sulla parete al punto di massima espansione.

## MORTAIO

Se ne distinguono almeno cinque serie: a) collo ben segnato dal profilo concavo, labbro rovesciato all'esterno, apodo con fondo arrotondato (Scerrato, 1971, figg. 1-2); b) collo brevissimo, labbro piatto aggettante all'esterno, base a disco (Scerrato, 1971, fig. 3); c) collo piuttosto alto e rastremato con due o tre coppie di solchi paralleli, base e labbro come il precedente (Melikian-Chirvani, 1973); d) base a disco, la bocca non è provvista di labbro aggettante; e) corpo decisamente tendente al piriforme, bocca senza labbro, apodo (inediti conservati nel Museo del Folklore di Aleppo).



7. — MORTAIO. 18. Iran, sec. 12°-13° (Los Angeles, County Museum of Art); 19. Anatolia (?), sec. 13° (Berlino, già coll. Sarre); 20. Anatolia, sec. 13° (Istanbul, coll. Kocabas); 21. Iran, sec. 13°-14° (Mazár-i Sherif, Museo); 22. Iran (?), sec. 13°-14° (Kiev, Museo); 23. Iran, sec. 14°-16° (Parigi, Musée des Arts Décoratifs); 24. Iran (?), sec. 14°-16° (Aleppo, Museo del Folklore); 25. Iran (?), sec. 14°-16° (Aleppo, Museo del Folklore); 26. Siria (?), sec. 13°-14° (?) (Damasco, Museo della Scienza); 27. Siria (?), sec. 13°-14° (?) (Damasco, Museo della Scienza); 28. dalla miniatura al f. 198 delle *Maqāmāt* di Hariri, ms. Esad Efendi 2916, Baghdad, 1242-1258, Istanbul, Biblioteca Süleymaniye; 29. dalla miniatura delle *Maqāmāt* di Hariri, 1222, già nella coll. Martin di Stoccolma.

Il tipo ha avuto una grandissima diffusione dall'Afghanistan all'Asia centrale sovietica, all'Iran, alla Turchia, alla Siria, all'Ucraina, alla Bulgaria, alla Grecia, alla Sicilia. Purtroppo tutti gli esemplari conosciuti sono privi di qualsiasi decorazione caratteristica, salvo un esemplare in una collezione privata romana che presenta rozzi ornati incisi e incrostati di difficile classificazione (Iran, 14°-15° sec.?; Scerrato, 1971, fig. 4). Circostanza questa che rende problematica sia la ricerca dell'area di origine del m. globulare (sebbene tentativamente si possa propendere a ricercarla nell'Est persiano), sia la cronologia della sua comparsa, che in via ipotetica può indicarsi nel tardo Medioevo. È verosimile che gli esemplari delle due ultime serie, attestate soprattutto in Siria, Grecia e Turchia, siano da considerare fra i prodotti più tardi, alcuni dei quali potrebbero benissimo non essere più antichi del 17°-18° secolo.

Il m. a calice su piede a tromba e quello a campana rovesciata, attestati in particolare in Siria e in Egitto, non presentano, almeno fra gli esempi noti, nessun tipo di decorazione, quindi ancora una volta non sappiamo quando facciano la loro comparsa, forse non prima del 14° secolo.

In una miniatura della scuola di Baghdad, datata al 1222, dalle *Maqāmāt* di *Harirī* (Kühnel, s. d.) è rappresentato un m. cilindrico, ma leggermente rastremato verso l'alto, senza labbro aggettante e con due grandi prese, forse zoomorfe, attaccate direttamente all'altezza del bordo, con ornati di arabeschi vegetali: il tipo non sembra testimoniato nella produzione bronzea, ma per la posizione delle anse sembra piuttosto connesso con modelli di pietra, sui quali purtroppo manca a tutt'oggi per l'area islamica ogni documentazione.

I pestelli che si accompagnavano costantemente ai m. sono del tipo a scettro con flangia centrale e a doppia testa globulare, oppure a teste asimmetriche, con un'estremità globulare o puntuta e l'altra a mezzaluna più o meno schiacciata. Raramente sono decorati, non manca tuttavia qualche esemplare con ornati incisi e anche qualcuno sontuosamente incrostanto in argento come quello di arte siriana del 13° sec. del Louvre (*L'Islam*, 1977, n. 464).

BIBL.: È doveroso avvertire che questa bibliografia non riguarda esclusivamente il m. del periodo medievale che non è stato ancora oggetto di ricerche specifiche. F. Schottmüller, *Bronze-Statuetten und -Geräte*, Berlin, 1918, p. 70, fig. 46; L. Planischig, *Collezione Camillo Castiglioni. Catalogo dei bronzi*, Vienna, 1923; id., *Mörser*, in *Die Sammlung Dr. Albert Figgler*, Wien, a cura di O. von Falke, I, 5, Berlin-Wien, 1930, nn. 382-435; F. Rossi, s. v. *Mortaio*, in *EI*, XXIII, 1934, pp. 876-877; O. von Falke, *Bronzemörser*, « Pantheon », XXVI (1940), pp. 243-247; D. A. Wittop Koning, *Die Pharmazie und die Kunst*, Deventer, 1950-1964, 3 voll.; J. G. Hurst, *The kitchen area of Northolt Manor, Middlesex*, « MA », V (1961), pp. 211-299, in part. pp. 279-284, figg. 74-75 (mortai in pietra); J. Jantzen, *Ein deutscher Mörstertypus des XIV. Jahrhunderts*, « AMK », VI (1961), 49, pp. 19-23; W. D. Dube, *Bronzemörser aus einer Linzer Werkstatt*, « Kunsthochbuch der Stadt Linz », 1962, pp. 10-13; G. C. Dunning, *Medieval pottery and stone mortars imported to Aardenburg from England and France*, « Berichten van de Rijksdienst voor het oudheidkundig bodemonderzoek », XV-XVI (1965-1966), pp. 199-210, in part. pp. 205-210, figg. 12-17; J. Jantzen, *Bronzemörser*, « Anzeiger des germanischen Nationalmuseums », LII (1968), pp. 27-34; W. H. Hein, D. A. Wittop Koning, *Bildkatalog zur Geschichte der Pharmazie*, Stuttgart, 1969 (« Veröffentlichungen der internationalen Gesellschaft für Geschichte der Pharmazie e. V. », n. s., 33), pp. 99-101, fig. 9, p. 101 (mortai in pietra altomedievali); J. K. Crellin, D. A. Hutton, *Pharmaceutical history and its sources in the Wellcome collection. Communion and English bell metal mortars 1300-1850*, « Medical History », XVII (1973), 3, pp. 266-287; D. A. Wittop Koning, *Bronzemörser*, Frankfurt a. M., 1975.

Islam - E. Kühnel, *La miniatura en Orient*, Paris, s. d., tav. 4, id., *Islamische Kleinkunst*, Berlin, 1925 (Braunschweig, 1963), p. 166, fig. 129, unico 12° sec.; R. Harari, *Metalwork after the early Islamic period*, in *A survey of Persian art*, a cura di A. U. Pope, P. Ackerman, III, London-New York, 1939, pp. 2466-2529, in part. p. 2485; VI, 1939, tavv. 1279-1281, 1310; M. S. Dimand, *A handbook of Muhammadan art*, New York, 1947 (1958), p. 137, fig. 79, iranico seigischi-de); D. Barret, *Islamic metalwork in the British Museum*, London, 1949, tavv. 2 (b), 11 (persiani); E. Kühnel, *Ein persischer Bronzemörser*, in *Festschrift für Erich Meyer zum sechzigsten Geburtstag 29-X-1957*, Hamburg, 1959, pp. 32-34, figg. 1-4; L. Golvin, *Sur quelques mortiers de bronze trouvés récemment à proximité de la cité Oranaisa*, « Annales de l'institut d'études orientales », XX (1962), pp. 240-276 (andalusi); O. Grabar, *A newly discovered illustrated manuscript of the Maqāmāt of Harirī*, « Ars orientalis », V (1963), pp. 97-109, tavv. 1-21, figg. 1-42, in part. tav. 20, fig. 39; U. Scerrato, *Oggetti metallici di età islamica in Afghanistan II*, n. s., XIV (1964), pp. 674-714, in part. p. 686, tav. 8, fig. 16 (iranico con pestello pertinente); H. Kocabas, *Une collection de cuivres seldjoukides*, in « Atti del secondo congresso internazionale di arte turca, Venezia, 26-29 settembre 1963 », Napoli, 1965, pp. 177-180, in part. pp. 178-179, tavv. LXXXV-LXXXVII, figg. 2-7 (anatolici e iranici); U. Scerrato, *Su un problematico uso ad alette nel Museo di Mazār-i Sharif*, « Annali dell'istituto universitario orientale di Napoli », n. s., XXI (1971), pp. 543-547, fig. 3, tav. 1 (globulari); P. Pal, *The art of metalwork in Islamic art. The Nasli M. Heeramanek collection*, Los Angeles, 1973, nn. 301-302 (iranici); G. Fehérvari, *Islamic metalwork of the eight to the fifteenth century in the Keir collection*, London, 1976, nn. 16, 88, tavv. 5, 28 (iranici); Ü. Erginsoy, *İslam maden sanatının gelişmesi*, [Lo sviluppo dell'arte del metallo in Islam], Istanbul, 1978, figg. 93-96 (iranici), 197-209 (anatolici); F. Gabrieli, U. Scerrato, *Gli Arabi in Italia*, Milano, 1979, p. 544, figg. 204-205 (andalusi); A. S. Melikian-Chirvani, *Islamic metalwork from the Iranian world VIIIth-IXth centuries*, London, 1982.

Cataloghi di esposizioni. - *Persian art, before and after the Mongol conquest*, a cura di O. Grabar (Ann Arbor, 1959); *Ann Arbor (Mi)*, 1959, nn. 30-32; *Kunstsächer aus Iran* (Wien, 1963); Wien, 1963, n. 512, tav. 66, n. 570, tav. 67; *Les arts de l'Islam des origines à 1700* (Paris, 1971), Paris, 1971, n. 142 (pestello); *Le bronze iranien*, a cura di A. S. Melikian-Chirvani (Paris, 1973), Paris, 1973, pp. 18-19 (iranico), 94-95 (globulare); *The arts of Islam* (London, 1976), London, 1976, n. 174 (Spagna musulmana), n. 181 (iranico); *L'Islam dans les collections nationales* (Paris, 1977), Paris, 1977, nn. 465, 467 (iranici), 466 (globulare), 464 (pestello).

UMBERTO SCERRATO

**M O S A I C O . - T E C N I C A.** Lo studio della tecnica dei m. paleocristiani e medievali vale a più scopi. Il primo è quello di riuscire a comprendere le intenzioni artistiche dei maestri che li eseguivano, poiché una conoscenza approfondita del mezzo tecnico è una delle chiavi per comprendere le concezioni alla base delle opere. Dato che vi sono solo pochissime fonti scritte sulla tecnica dei m. medievali, questa conoscenza dev'essere ricavata dall'esame minuzioso dei monumenti esistenti. Inoltre la descrizione dei particolari tecnici può offrire indicazioni cronologiche e strumenti atti a distinguere tra varie scuole e tendenze locali e accrescere la possibilità di individuare riparazioni e restauri.

A livello scientifico, le ricerche sulla tecnica dei m. iniziarono negli anni Trenta di questo secolo con l'opera di Whittemore sui m. di S. Sofia (Hagia Sophia) a Costantinopoli, con cui venne introdotto il metodo della meticolosa descrizione di ogni tessera e dei materiali e colori utilizzati. Il suo metodo fu ripreso in seguito da Underwood e Mango e dal loro collaboratore Hawkins nelle ricerche a Costantinopoli e altrove. Un procedimento simile fu applicato da Lazarev ai m. di Kiev e da Torp ai m. di Salonicco. Per le opere italiane, un approccio sistematico analogo fu seguito da Davis-Weyer nel suo lavoro sui m. romani del 9° sec., da Andreescu per i m. veneziani e da Nordhagen per una serie di m.

## MOSAICO

dal 5° all'8° secolo. Il metodo viene ora perfezionato con il ricorso a mezzi scientifici; il Corning Museum of Glass di Corning (NY) e altri laboratori effettuano analisi su tessere recuperate. Analisi di questo genere sono state fatte, per esempio, in relazione allo studio di Hjort sui m. di S. Clemente a Roma. Fondamentali per questi studi, infine, le ricerche fatte nel dopoguerra da Bovini sui monumenti ravennati.

Sebbene durante tutto il Medioevo si siano continuati a fare m. pavimentali (v.), particolare importanza assumono i m. parietali per la loro tecnica raffinata e per il ruolo assunto nella decorazione degli interni. Inoltre, è questa categoria di m. che si allontanò più radicalmente sotto il profilo dell'innovazione tecnica dalla tradizione del m. romano, da cui pure era derivata.

*Malta.* Sembra che sin dai tempi romani i m. parietali fossero applicati su un letto di malta di calce formato da tre strati: i due interni (arriccia) erano assai ruvidi e contenevano paglia tritata, mentre l'ultimo strato su cui venivano inserite le tessere (intonaco nel senso stretto della parola) era di consistenza più fine e conteneva polvere di marmo. La superficie dei primi due strati, mentre era ancora umida, veniva intaccata o graffiata con la cazzuola per assicurare una migliore aderenza dello strato successivo. Nelle volte, talora, chiodi a testa larga ancorano i due strati interni di calce alla parete: tali chiodi si trovano, per es., in S. Giorgio a Salonicco, in parecchie chiese a Ravenna, a Daphni in Grecia, a S. Sofia e alla Kahriye Camii (S. Salvatore in Chora) a Costantinopoli. Nel corso dei secoli, questi chiodi, arrugginendosi, aumentano di volume e possono causare seri danni ai m. in cui sono inseriti.

*Sinopie.* Nei m. si riscontrano più tipi di disegni preparatori. In alcuni casi, i maestri che eseguivano il m. abbozzavano le linee principali della composizione direttamente sulle pareti nude degli edifici da decorare (cupola di S. Giorgio a Salonicco; abside della chiesa di Cromi in Georgia); nella maggior parte dei casi, però, queste sinopie si trovano sul secondo dei due strati preparatori. Parecchi esempi di tale procedimento sono giunti fino a oggi e dimostrano come esso fosse usato per tutto il Medioevo in Occidente (m. con Elia rapito in cielo nella cappella di S. Aquilino in S. Lorenzo Maggiore, Milano; arco trionfale di S. Maria Maggiore, Roma; abside di S. Apollinare in Classe, Ravenna; m. della volta nel battistero di S. Giovanni, Firenze; m. parietali e delle volte in S. Marco, Venezia); non sono note sinopie dei m. di Costantinopoli e bizantini in genere. In più casi queste sinopie rive-

lano come le composizioni siano state modificate prima dell'esecuzione del mosaico.

I disegni venivano quindi dipinti sullo strato finale di calce per servire da guida ai mosaicisti che disponevano le tessere. Questi disegni variano molto gli uni dagli altri e vanno da schizzi approssimativi a pitture compiute, sempre però con pochi colori: tali disegni sono visibili ovunque le tessere si siano staccate dall'intonaco (m. con Cristo-Sole nel mausoleo dei Giulii della Necropoli Vaticana; frammento con figura ecclesiastica sotto S. Martino ai Monti, Roma; a S. Sofia, Costantinopoli: locale sopra il vestibolo Sud-Ovest, pannello con l'imperatrice Zoe, la *Deesis* nella galleria; m. nel nartece della Kahriye Camii, Costantinopoli). Le aree da ricoprire con l'oro erano dipinte con pittura gialla o rossa che aveva la funzione anche di colorare l'intonaco, in modo da rendere gli interstizi tra tessera e tessera meno visibili. Nell'abside di S. Sofia a Costantinopoli linee rosse concentriche furono tracciate dall'apice come linee guida per la posa delle file di tessere d'oro che costituiscono lo sfondo.

È aperta la questione se cartoni — disegni a grandezza naturale — fossero adoperati dagli artisti per definire i contorni della composizione sull'ultimo strato di calce prima dell'inserimento delle tessere. S. Sofia di Costantinopoli dà una risposta positiva e negativa contemporaneamente. Nel pannello imperiale sopra la porta principale del nartece, linee di contorno incise nell'intonaco potrebbero indicare l'uso di cartoni, mentre le composizioni nell'abside della stessa chiesa, eseguite, come mostrano le loro



1. — MOSAICO. Città del Vaticano, Grotte Vaticane, frammento musivo con la testa di s. Pietro (part.). Mosaico in pasta vitrea caratteristico degli inizi della tradizione occidentale.

## MOSAICO

proporzioni, stando su un ponteggio posto immediatamente sotto e di fronte alla conca absidale, non avrebbero potuto essere realizzate alla stessa maniera: è probabile che la composizione sia stata fatta a mano libera sul posto.

*Materiali.* Nei m. pavimentali romani il materiale più comune era la pietra naturale, mentre il vetro era riservato alle tinte più vivaci. Tuttavia nei m. parietali i mosaicisti romani già utilizzavano le ricche potenzialità cromatiche della pasta vitrea (ninfeto nel peristilio della casa del m. di Nettuno e di Anfitrite a Ercolano; m. con Cristo-Sole nel mausoleo dei Giulii della Necropoli Vaticana; nicchia con il Dio Silvano nei Musei Vaticani). Con i mezzi tecnici disponibili nella tarda Antichità era possibile ottenere quasi tutti i colori in vetro pigmentato; in realtà, però, la gamma era piuttosto ristretta. Dato il conservatorismo congenito di quest'arte, i colori rilevati nei m. tardobizantini della Kahriye Camii a Costantinopoli sono tipici della tavolozza usata dai mosaicisti durante tutto il Medioevo: i colori principali sono rosso, giallo, verde, blu, viola e nero. Il rosso e il nero sono in genere di una sola tonalità, mentre il blu, il verde e il viola hanno, ognuno, da quattro a cinque sfumature. Il blu, il verde e il giallo si presentano inoltre in una vasta gamma di gradazioni, frutto di impasti o risultato di un miscuglio di colori: tra essi i toni verdastri sono particolarmente numerosi. Il giallo-verde chiaro era adoperato già nei m. paleocristiani come accompagnamento all'oro, nell'ombreggiatura delle vesti d'oro o nelle zone di transizione tra lo sfondo d'oro e il verde, generalmente usato nelle scene di paesaggio.

Procedimenti medievali per produrre vetro per i m. sono noti dalle fonti manoscritte, ma poche ricerche sono state fatte sulla tecnologia concernente la pasta vitrea. Pare che, oltre al colore, fossero considerati significativi dal punto di vista artistico gli effetti di superficie. È riscontrabile una notevole varietà nella stesura di superficie delle tessere in pasta vitrea, che va dal lucente all'opaco secondo il lato della tessera lasciato in vista: il lato superiore e quello inferiore delle lastre dalle quali si ritagliavano le tessere erano opachi, mentre i fianchi delle tessere che risultavano dal taglio erano lucidi.

Quanto più è chiaro il colore del vetro, tanto più è frequente che esso contenga bollicine d'aria, e alcune tinte chiare sono pressoché cristalline in superficie. Il vetro colorato può essere opaco, traslucido o trasparente; il vetro trasparente non colorato era spesso utilizzato per ottenere effetti particolari, come per es. in S. Maria Maggiore a Roma, dove esso conferisce un colore chiaro di pietra agli elementi architettonici.

Ai mosaicisti romani va attribuita anche l'invenzione delle tessere d'oro, materiale che all'epoca del tardo impero e del primo Medioevo assunse un ruolo

decisivo nell'arte del mosaico. Utilizzando una tecnica sviluppatisi nella fabbricazione di oggetti in vetro d'oro, le tessere venivano ritagliate da lastre a più strati, dove la foglia d'oro era inserita tra due strati di vetro, uno spesso e l'altro sottile: un esempio precoce si trova negli *emblemata* posti nella volta del ninfeo della *Domus Aurea* di Nerone a Roma.

Come si vede in due mausolei, quello di S. Costanza a Roma e quello di Centcelles in Spagna, questo materiale fu ampiamente utilizzato nei m. monumentali del 4° secolo. Attorno al 400 fu introdotto il vetro d'argento per andare incontro alle nuove esigenze poste dall'evoluzione del m. monumentale nell'impero orientale.

Utilizzando una tecnica identica a quella del vetro d'oro una foglia d'argento o di stagno veniva racchiusa tra strati di vetro in modo da dare alle tessere ritagliate forti riflessi simili a specchi. Le tessere d'oro o d'argento erano soggette a fendersi per il distacco della foglia metallica dallo strato superiore sottile di vetro. La caduta della foglia metallica poteva interessare fino al 50% delle tessere d'oro nei m. paleocristiani (Cristo e apostoli nell'abside della cappella di S. Aquilino in S. Lorenzo Maggiore a Milano).

Altri materiali utilizzati erano la madreperla, adoperata a profusione a imitazione delle perle nei m.



2. — MOSAICO. Salonicco, S. Giorgio, mosaico della cupola (part.), testa di santo. Incarnato reso con prevalenza di tessere in pietra; tecnica 'a scacchiera' negli occhi e nelle guance.

## MOSAICO

di Giustiniano e Teodora in S. Vitale a Ravenna, e la terracotta, presente nel pannello con l'imperatore Alessandro a S. Sofia di Costantinopoli, dove è usata per gli stivali dell'imperatore, e alla Kahriye Camii, nella stessa città, dove figura come colore principale — un rosso chiaro — ed è adoperata sia nelle vesti che negli oggetti e negli sfondi.

Nella cultura artistica derivata da Costantinopoli, la pietra naturale fu vistosamente usata di nuovo, dopo essere stata quasi completamente abbandonata nei m. parietali occidentali del tardo impero (un'eccezione è quella di S. Costanza a Roma dove gli sfondi sono formati da cubi di marmo bianco). Sia in S. Giorgio a Salonicco, all'incirca nel 400, che in tutti i m. bizantini successivi la pietra è il materiale riservato alla resa dell'incarnato: soprattutto i volti, le mani e i piedi erano formati con tessere di pietra e il vetro era applicato solo nelle zone più ombreggiate. Questa caratteristica è un tratto distintivo dell'arte musiva bizantina, mentre l'uso della pietra per altri scopi, per es. nelle vesti e negli sfondi, varia da un secolo all'altro e raggiunge il culmine nei m. tardobizantini dell'epoca dei Paleologi. La raffinatezza dei volti, modellati in questo modo, è

straordinaria e spesso fortemente in contrasto con gli intensi colori di vetro nelle aree adiacenti. Nei volti la transizione dalle zone d'incarnato, modellate con tessere in pietra, ai contorni netti in vetro, è spesso realizzata con una fila di tessere in pasta vitrea neutre, non colorate e trasparenti.

L'elenco dei tipi di pietra e dei colori utilizzati nel m. absidale di S. Sofia di Costantinopoli, compilato durante le minuziose ricerche effettuate, fornisce le seguenti tinte: calcare bianco (a grana sottile, usato per le lumeggiature dei volti), marmo proconnesiano bianco, marmo proconnesiano grigio, marmo bianco a grana fine, marmo color crema (per l'incarnato), marmo color rosa (tre sfumature, usate per la resa dei toni dell'incarnato), granito grigio purpureo, granito marrone cachi e pietra grigio ardesia (di Beykoz). Nella Kahriye Camii a Costantinopoli sono presenti, oltre a tutti questi, parecchi altri tipi di colore, per es. un giallo ocra in varie tonalità. In alcuni m. orientali si trovano tessere di pietra alle quali è stato sovrapposto uno strato di colore. Nel m. della Panagia Kanakaria di Lythrangomi a Cipro tali cubi dipinti erano adoperati ovunque fosse necessario un rosso chiaro, evidentemente perché era difficile produrre questa tonalità in vetro colorato. In S. Sofia di Costantinopoli tali tessere si trovano nella resa delle calzature, come quelle della Vergine nell'abside e quelle dell'imperatore in atto di *proskynesis* davanti a Cristo, nel nartece: nello stesso m. esse si trovano anche nel cuscino su cui è seduto Cristo. In tali esempi questo raro procedimento pare potesse aver a che fare con il desiderio di riprodurre correttamente la tinta rosso viola che indica la porpora imperiale.

Tra i m. ravennati della prima metà del 6° sec., vi sono casi in cui cubi di marmo bianco sono stati utilizzati per sottolineare dettagli che presentano una particolare rilevanza iconografica. Nel battistero degli Ariani il pallio di s. Pietro nella serie degli Apostoli del m. nella cupola è eseguito con cubi di marmo bianco, mentre tutti gli altri apostoli indossano palli realizzati con tessere in pasta vitrea. In questo caso il marmo bianco fu usato per creare l'effetto di un pallio di lana, del tipo indossato dai pontefici. Allo stesso modo nella teoria delle Vergini dei m. di S. Apollinare Nuovo il velo di tutte le figure è eseguito in marmo, evidentemente per creare l'illusione di una stoffa estremamente morbida che contrasti con lo splendore serico delle altre vesti, realizzate in pasta vitrea. Infine nel pannello raffigurante Cristo che separa le pecore dai capri, nella stessa chiesa, le pecore sono eseguite con abbondanza di cubi in marmo che, visti da lontano, creano l'effetto del vello lanoso; i capri invece, sono eseguiti interamente con tessere in pasta vitrea. Questi casi indicano che certe variazioni nell'uso dei materiali non furono casuali, bensì intenzionalmente volte a evidenziare aspetti relativi ai contenuti delle immagini musive.



3. — MOSAICO. Ravenna, S. Apollinare Nuovo, mosaici della parete destra della navata (part.), testa di s. Pietro. Lavoro di botteghe italo-bizantine al tempo di Teodorico (493-526).

## MOSAICO

**Tessere.** La dimensione delle tessere varia considerevolmente nel tempo e nel luogo. Nei m. italiani del 5° sec. i cubi sono abbastanza grandi e il cubo quadrato comune va in media da mm 7 × 7 a mm 10 × 10 (le tessere d'oro in S. Maria Maggiore a Roma si trovano al limite inferiore di questa scala e sono un po' più piccole di altre tessere dello stesso mosaico).

Nell'arte musiva dell'impero orientale si riscontra una particolarità strettamente collegata con l'uso, sopra ricordato, della pietra naturale per rappresentare l'incarnato: le tessere usate a questo scopo sono notevolmente più piccole di quelle circostanti. In un'opera arretrata nel tempo come S. Giorgio di Salonicco le tessere usate per gli incarnati sono da un terzo a un quarto più piccole di quelle delle zone adiacenti. Il contrasto è meno marcato nei m. del 6° sec. a Ravenna e nel monastero di S. Caterina al Sinai, ma diventa più accentuato agli inizi dell'8° sec. (m. dell'oratorio di Giovanni VII dell'antica basilica di S. Pietro in Vaticano).

Nei m. mediobizantini quest'uso varia molto, mentre nell'epoca paleologa, quando in genere diminuisce la dimensione dei cubi, la differenza è di nuovo evidente.

Nei primi m. bizantini, nella resa delle perle e dei diamanti, si vedono tessere ovali o tonde molto grandi rispetto a quelle di dimensioni ordinarie: tali tessere giganti si trovano in S. Giorgio a Salonicco ('perle' d'argento), in S. Vitale a Ravenna (pietra naturale, madreperla) e nella Cupola della Roccia a Gerusalemme (madreperla). Nella chiesa, oggi distrutta, della Koimesis (Dormizione della Vergine) a Nicæa, tessere tonde di marmo rendevano le perle dei *loroi* degli arcangeli, mentre pezzi eccezionalmente grandi di vetro d'oro o di vetro colorato si trovavano in alcuni punti, fra loro molto lontani; essi erano utilizzati, presumibilmente, per nascondere grappe o chiodi inseriti durante restauri medievali posteriori. Nelle opere posticonoclastiche in S. Sofia di Costantinopoli, tessere ovali o a forma di goccia erano usate nei volti per rendere il disegno del naso: dato che un procedimento analogo è utilizzato anche per gli arcangeli a Nicea, un dato di natura tecnica viene ad aggiungersi ad altri argomenti in favore di una datazione di tale opera nel 9° secolo.

**Messa in opera.** Per la posa delle tessere la regola fissa era di iniziare il lavoro dal punto più alto della parete e dalla sommità delle volte e delle absidi per proseguire poi verso il basso, come nella pittura parietale ad affresco. Singole giornate — vale a dire quella parte del letto di posa stesa, all'incirca, durante una giornata di lavoro — sono raramente riconoscibili, tanto è stato lo sforzo per nascon-

derle: alcune sono però visibili in S. Sofia di Costantinopoli, nel pannello con l'imperatore Alessandro, e una serie completa di esse si può riscontrare nell'abside di S. Clemente a Roma, dove ogni giornata comprende una voluta dei girali che costituiscono l'elemento principale della decorazione. A Crotone in Georgia l'intonaco era steso in aree regolari di cm 50 × 50.

In parecchi casi le figure erano composte prima dello sfondo d'oro circostante, ma era frequente anche il procedimento inverso: una bordura di più file di tessere d'oro contorna di solito le figure per integrarle nella trama, assai regolare, dello sfondo d'oro. Si hanno parecchi esempi di mani e piedi composti solo in parte perché l'intonaco si è indurito troppo presto (la mano dell'imperatore Alessandro che reca il globo terrestre a S. Sofia, Costantinopoli; le mani e i piedi di s. Giovanni Battista, la testa di s. Clemente, le mani dei ss. Cirillo e Anastasio nella Fethiye Camii [Theotokos Pammakaristos], Costantinopoli): in alcuni di questi casi, i contorni sono stati eseguiti prima che fossero finite le parti dell'incarnato. Linee di contorno non riempite si trovano in parecchie raffigurazioni delle mani nei frammenti dell'oratorio di Giovanni VII dell'antica basilica di S. Pietro in Vaticano e indicano una sequenza tecnica opposta, poiché dimostrano che i contorni venivano completati nell'ultima fase dei lavori.

Le tessere del m. erano generalmente collocate così vicine che solo pochissimo intonaco è visibile negli interstizi: tuttavia, in un particolare momento delle prime fasi dell'arte bizantina, le tessere erano messe in opera a intervalli diradati e producevano effetti 'impressionistici' di sfumato, che si manifestano insieme alla rinascita dell'ellenismo pittorico nella pittura parietale ad affresco (m. dell'oratorio di Giovanni VII nell'antica basilica di S. Pietro in Vaticano; frammento con busto di un angelo a S. Nicola in Fanar, Costantinopoli).

Per ottenere la fusione dei colori nell'ombreggiatura dei volti è spesso usata una disposizione a scacchiera, in cui si alternano tessere di due colori (S. Giorgio, Salonicco; m. a Cipro; m. paleologhi).

È bizantina pure l'invenzione di inserire le tessere d'oro e d'argento nell'intonaco con una determinata angolazione, metodo per il quale i riflessi metallici vengono diretti verso il basso in modo da aumentare l'intensità della luce sulla superficie del mosaico. Il primo esempio datato di questa tecnica particolare è stato reso noto dagli scavi della chiesa di Hagios Polyeuktos a Costantinopoli (fondata da Giuliana Anicia tra il 524 e il 527) che hanno messo in luce frammenti di m. parietali d'oro, le cui tessere sono messe in opera con un'angolazione obliqua. Esempi di tale procedimento si riscontrano

MOSAICO



4. — MOSAICO. Istanbul, S. Sofia, bema. Arcangelo (part.);  
esecuzione del volto in tessere in pietra naturale di piccole dimensioni.

## MOSAICO

in Oriente nei m. dal 6° al 10° sec. (parti giustinianee della decorazione di S. Sofia di Costantinopoli, sia nel naos che nel nartece; arco trionfale nella chiesa di S. Caterina al Sinai; pannelli in S. Demetrio a Salonicco; arco trionfale della basilica Eufraziana a Parenzo; m. della Cupola della Roccia a Gerusalemme; m. nell'atrio della Moschea Grande a Damasco; arco del bema in S. Irene a Costantinopoli); esso raggiunge il massimo di virtuosismo artistico nei m. posticonoclastici di S. Sofia a Costantinopoli. Qui, nel m. sopra la porta principale del nartece, a un'altezza di quasi 10 m dal suolo, le tessere d'oro sono inclinate fino a 26 gradi, di modo che i loro riflessi possano raggiungere l'osservatore: nel pannello sopra la porta del vestibolo Sud-Ovest, a un'altezza di soli 6,50 m, l'inclinazione è meno della metà di quella precedente. La tecnica dell'inclinazione, la cui funzione primaria è quella di accrescere l'intensità della luce riflessa dal m., serviva anche a un altro scopo. Essa riduceva a metà il numero di tessere d'oro da applicare sulla parete, poiché le file orizzontali nelle quali sono disposte le tessere inclinate potevano essere assai distanziate e dare però l'impressione di una tessitura fitta. Il metodo dell'inclinazione sembra caduto in disuso durante l'epoca mediobizantina per riemergere nell'epoca dei Paleologi: se ne ha un unico esempio nei bracci della croce del nimbo di Cristo nella *Deesis* nella galleria di S. Sofia a Costantinopoli. La tecnica dell'inclinazione non si diffuse mai in Occidente e dev'essere considerata come espressione dell'affinamento tecnico raggiunto dai bizantini quando essi adattarono quest'arte ai loro fini.

Altri esempi di particolari tecniche nell'uso di tessere metalliche possono essere citati. In primo luogo, la tendenza a mescolare le tessere d'argento con quelle d'oro in modo da intensificare lo scintillio degli sfondi d'oro, metodo applicato nei luoghi male illuminati. Nel m. del vestibolo Sud-Ovest di S. Sofia a Costantinopoli, poco illuminato, l'aggiunta di tessere d'argento nello sfondo d'oro è meno del 10%, mentre in quello che circonda l'imperatore Alessandro, in un angolo particolarmente buio della galleria nella stessa chiesa, raggiunge il 30%. Allo stesso modo, l'argento, usato per lumeggiature nella resa delle vesti d'oro (Gesù Bambino sia nell'abside sia nel vestibolo Sud-Ovest di S. Sofia a Costantinopoli), aumenta di molto la rifrazione della luce della zona d'oro senza che per l'osservatore sia possibile percepire la fonte di questa accresciuta irradiazione. In secondo luogo, l'effetto dell'oro poteva essere attenuato, per es. nella rappresentazione di oggetti d'oro ombreggiati, o applicando le tessere d'oro con la foglia d'oro rivolta verso l'intonaco — in modo che i loro riflessi si spegnessero (parte ombreg-

giata del trono di Cristo nei locali Sud-Ovest di S. Sofia a Costantinopoli) — o togliendo da ogni tessera una parte della foglia d'oro (trono della *Hetoimasia* e sgabello della Vergine nel bema della chiesa della Koimesis a Nicea). Senza dubbio, nell'esecuzione dei m. paleocristiani e della prima epoca bizantina, vi fu uno sforzo cosciente per evitare lo scintillio troppo uniforme delle superfici e per questo tutte le tessere venivano inserite nell'intonaco con inclinazioni leggermente variabili.

Le parti non restaurate dei m. dell'epoca mediobizantina sembrano riflettere un atteggiamento diverso; le tessere sono più o meno a livello della superficie della parete per neutralizzare la rifrazione della luce; questa tecnica pare fosse adottata nella decorazione delle chiese a pianta centrale per mettere in evidenza la struttura delle volte e delle cupole, cioè di quelle parti dell'architettura dotate di un potente simbolismo.

**STORIA. Mosaici paleocristiani. Eredità dell'Antichità.** Benché rimangano solo poche tracce dei m. parietali romani tardoantichi, si ricava dalle fonti e innanzi tutto dalle testimonianze archeologiche che essi venivano eseguiti su larga scala, per es. dalla quantità di tessere sparse, rinvenute sopra i m. pavimentali nelle rovine degli edifici a volta di Piazza Armerina in Sicilia.

La tecnica adoperata dai mosaicisti del tardo 4° sec. e degli inizi del 5° sec. in Italia si basava probabilmente sulla tradizione sviluppatisi fin dal 1° sec. nella decorazione dei ninfei e delle grotte artificiali; questa tecnica di m. interamente in pasta vitrea era di tanto in tanto variata con l'impiego della pietra naturale, in un modo che indica come gli esecutori dei m. pavimentali lavorassero anche ai m. parietali: S. Costanza a Roma e il mausoleo a Centcelles in Spagna sono due esempi di questa tecnica mista. Tuttavia, i m. di S. Pudenziana (abside) e di S. Maria Maggiore (navata e arco trionfale) a Roma, del battistero di S. Giovanni in Fonte (cupola) a Napoli, della cappella di S. Aquilino in S. Lorenzo Maggiore (absidi) a Milano, del battistero degli Ortodossi (cupola) e del mausoleo di Galla Placidia (cupola e volta) a Ravenna, testimoniano tutti l'esistenza, nella parte occidentale dell'impero, di una corrente basata esclusivamente sull'uso del vetro colorato (nella terza zona del m. nel battistero degli Ortodossi a Ravenna si vedono cubi di marmo bianco nella raffigurazione delle transenne in pietra). L'intento delle pitture a m. eseguite con questa tecnica era quello di rispondere al ruolo attribuito alle immagini sacre nella cristianità occidentale, cioè quello di ornare e di istruire, sebbene, con il graduale diffondersi dell'uso dell'oro, si cominciasse.

ciassero a valorizzare le qualità trascendentali del mosaico. La concentrazione delle tessere d'oro nella sommità della cupola del mausoleo di Centcelles in Spagna potrebbe indicare che lo sfondo d'oro fu introdotto in Occidente attorno al 350, mentre i mosaici della cappella di S. Aquilino in S. Lorenzo Maggiore a Milano dimostrano in modo incontestabile che questo importante veicolo di diffusione del soprannaturale attraverso le immagini era ampiamente utilizzato verso la fine dello stesso secolo. Tuttavia si esitava ancora a usarlo ovunque: per es. in S. Maria Maggiore a Roma, l'oro si trova soltanto in una striscia stretta o una zona dello sfondo, mentre nel battistero degli Ortodossi a Ravenna, con lo sfondo in prevalenza di color blu oltremare, esso è riservato soltanto ad alcune parti della decorazione.

*I primi mosaici bizantini.* Il primo m. parietale, di proporzioni monumentali, del Cristianesimo orientale conservatosi fino a oggi, quello in S. Giorgio a Salonicco (la data, molto controversa, dovrebbe essere attorno al 400-450), rivela l'emergere di una scuola completamente nuova, che si basa su una tecnica trasformata. Tra le innovazioni che vi si riscontrano va menzionato innanzi tutto l'uso della pietra



5. — MOSAICO. Roma, S. Prassede, sacello di S. Zenone, volta. Il Redentore (part.); esecuzione con tessere in pasta vitrea riutilizzate di diversi formati.

## MOSAICO

naturale in cubi molto piccoli per la resa delle aree di incarnato nelle figure umane: solo le ombre più scure dei volti venivano eseguite con pasta di vetro colorato. La modellazione dei volti dei personaggi sacri, a colori tenui, e i trapassi graduali hanno preso il posto dei contrasti di colore, ottenuti con cubi in pasta vitrea, quali si vedono nel battistero degli Ortodossi a Ravenna.

L'uso dell'argento, applicato con abbondanza a S. Giorgio a Salonicco, diede, con la possibilità di modulare la luce, un nuovo indirizzo all'arte musiva. Mescolato con tessere bianche, come, per esempio, nelle clamidi di alcuni santi nel citato m., l'argento aumenta lo scintillio delle figure; mischiato a tessere d'oro negli elementi architettonici, accresce il potere di rifrazione e inoltre si fonde in modo discreto con l'oro; adoperato puro e in gran quantità, come nel medaglione centrale con la figura di Cristo, oggi molto danneggiato, rende più intensa la luminosità scintillante di questa parte, in modo da eclissare lo splendore delle altre zone dell'ampia decorazione.

L'ulteriore sviluppo di questa tendenza è in parte sconosciuto, per la perdita quasi completa dei m. bizantini preiconoclastici; può però essere ricostruito a grandi linee. Un'altra importante innovazione tecnica, la posa obliqua delle tessere metalliche, appare per la prima volta agli inizi del 6° sec., per diventare, nei secoli successivi, uno dei principali strumenti di animazione delle immagini mediante lo scintillio della luce. Nell'insieme, gli sforzi per inventare artifici tecnici nell'arte musiva sembrano connessi alla teoria orientale delle immagini: per essa la funzione delle pitture non era solo quella di istruire e spiegare, ma di servire anche come strumento di venerazione, attraverso il quale cogliere un riflesso della divinità, espresso nella forma di un'accresciuta irradiazione. I m. di Salonicco, soprattutto quelli di S. Demetrio e di Hosios David, sono il migliore esempio delle vette raggiunte dall'arte musiva in questa fase sperimentale.

I mosaicisti bizantini, ricercati per la loro straordinaria abilità, diffusero la loro arte negli avamposti cristiani sul Mediterraneo e anche in alcuni centri di cultura diversa. Nel 6° sec., una bottega di Costantinopoli lavorò persino nel lontano Sinai (monastero di S. Caterina); nel 7° sec. e agli inizi dell'8° maestranze della stessa provenienza eseguirono, per i califfi, m. nella Cupola della Roccia a Gerusalemme e nella Moschea Grande a Damasco; la decorazione di Damasco costituisce una delle più grandi decorazioni in m. mai eseguite.

I mosaicisti bizantini di tanto in tanto giungevano in Occidente e contribuirono, dato il declino della scuola locale di m. in Italia, a mantenervi in vita

## MOSAICO

quest'arte. La loro prima comparsa in Italia avvenne durante il regno di Teodorico il Grande (493-526): sui grandi monumenti di quest'ultimo, essi lasciarono la loro impronta, come si vede soprattutto in S. Apollinare Nuovo a Ravenna, per l'uso dell'argento e l'applicazione di pietra naturale nei volti, in alcune parti della decorazione. Roma sembra aver ceduto a questa tendenza molto più tardi; infatti, il m. in S. Lorenzo fuori le mura del tardo 6° sec. appartiene ancora alla tradizione occidentale del m. interamente in pasta vitrea. Anche S. Agnese fuori le mura, del secondo quarto del 7° sec., mostra una tecnica bizantina impoverita, mentre i m., leggermente più tardi, della cappella di S. Venanzio nel battistero Lateranense, continuano la tradizione del m. in pasta vitrea. I frammenti, infine, del m. dell'oratorio di Giovanni VII nell'antica basilica di S. Pietro in Vaticano, dei primissimi dell'8° sec., mostrano un lavoro bizantino di gran qualità, sebbene non vi siano utilizzati né l'argento né la posa obliqua, presumibilmente evitati per le idee che potevano esprimere.

In tutto questo periodo i m. pavimentali continuavano a essere posti nelle chiese e nei palazzi, per lo più in una versione con tessere grossolane, semplificata rispetto alla tradizione tardoromana più ricca anche nella gamma cromatica. Il materiale conservatosi indica però una rinascita di quest'arte nel 6° sec. in Oriente, espressa soprattutto dal m. pavimentale riportato alla luce, prima e dopo la seconda guerra mondiale, nell'area del palazzo imperiale (Mega Palation) a Costantinopoli: qui la tecnica risulta rinnovata per renderla simile a quella delle opere di buon livello del 1° e del 2° sec., con piccole tessere e con sfondo bianco disposto a motivo di conchiglia. I colori, resi in gran parte con cubi di pietra, sono intensi, sebbene non così brillanti come nei m. parietali della stessa epoca.

*Il 9° e il 10° secolo.* Tra i problemi più difficili da risolvere della storia della tecnica del m. vi è il riemergere a Roma, agli inizi del 9° sec., della tradizione occidentale del m. eseguito interamente in pasta vitrea. Le opere principali di questa tendenza, visibile già nel m. dell'epoca di Leone III (795-816) nella chiesa dei SS. Nereo e Achilleo, sono i m. eseguiti per Pasquale I (817-824) e Gregorio IV (827-844). Le tessere in pasta vitrea, adoperate per questi m., sono materiali largamente di recupero, presi probabilmente da antichi m. di Roma e dei dintorni e hanno gli angoli smussati a causa della rimozione con l'uso del fuoco della calce rimasta attaccata alle tessere dal precedente letto di posa. Così la scelta della pasta vitrea quale materia le prevalente per questi m. poteva essere motivata

dalla disponibilità di una grande quantità di tessere già usate; un'altra spiegazione, meno pragmatica, è che questa scelta fosse fatta consapevolmente, come ritorno alla tradizione dei m. paleocristiani a Roma, in parallelo con l'adozione delle forme della basilica paleocristiana e del repertorio di immagini così bene documentato per quel periodo e in particolare testimoniato dalla pianta e dalla decorazione della chiesa di S. Prassede. Il m. del duomo di Narni, dell'880 circa, segna la fine di questa rinascita, poiché fu eseguito secondo una versione semplificata della tecnica bizantina, impiegando la pietra per la resa dell'incarnato.

In Oriente i monumenti posticonoclastici della seconda metà del 9° sec. dimostrano un ritorno a quei procedimenti principali che si erano sviluppati prima del grande conflitto: essi segnano, infatti, il culmine di questi sforzi, come testimoniano i m. di questo periodo di S. Sofia a Costantinopoli, già presi in esame. Il m. dell'Ascensione nella cupola di S. Sofia a Salonicco testimonia un uso raffinato dell'argento e presenta una vasta gamma di pietre colorate nei volti.

*I mosaici dell'epoca mediobizantina e l'Occidente.* A parte la tecnica dell'inclinazione, che non sopravvisse



6. — MOSAICO. Salonicco, Museo archeologico, frammento musivo proveniente da Serre.

## MOSAICO

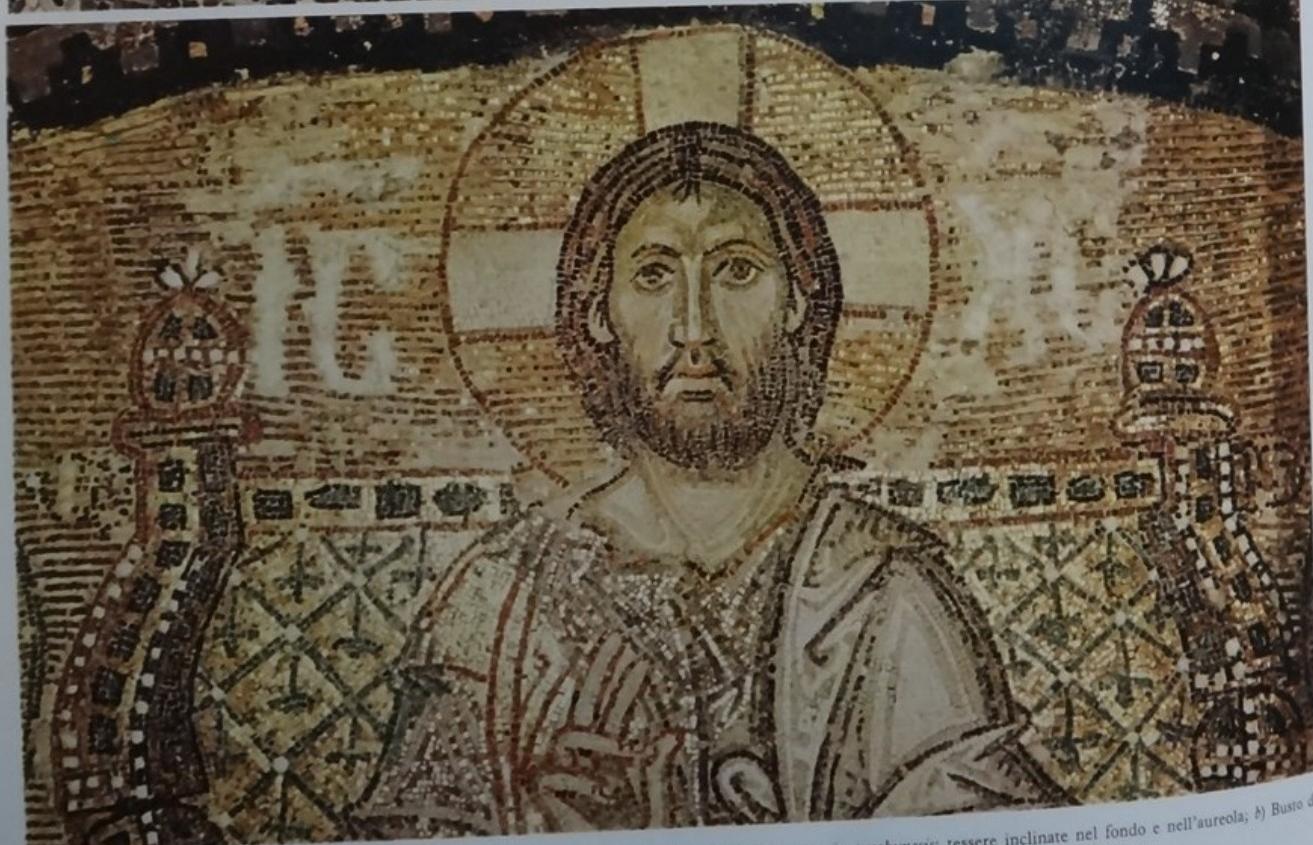


TAV. I a). — Tessere musive d'oro e d'argento provenienti da mosaici  
bizantini.



TAV I b). — Salonicco, Hosios David, mosaico  
dell'abside (part.); tessere d'argento nella stesura  
dell'acqua e dell'iscrizione.

MOSAICO



TAV. II. — Istanbul, S. Sofia, nartece, mosaico della porta imperiale; a) particolare dell'Imperatore *in proskynesis*; tessere inclinate nel fondo e nell'aureola; b) Busto di Cristo; tessere d'oro (incline) nel fondo e nell'aureola, d'argento nella tunica, tessere in pietra nel pallio.

al 10° sec., la maggior parte delle caratteristiche tecniche, ricordate sopra nella descrizione dei primi mosaici bizantini, si ritrova nell'epoca mediobizantina. Tuttavia l'argento diventò a poco a poco più raro e fu utilizzato solo per la croce del nimbo del Salvatore o per i raggi di luce che indicavano l'emersione divina nelle scene della Natività, del Battesimo, della Trasfigurazione e della Pentecoste. I colori diventarono più scuri, con uso sporadico del giallo e del rosso, benché un'opera dell'11° sec., i m. di Nea Moni a Chio, eseguiti, sembra, da una bottega locale, abbia conservato quell'intensità cromatica tipica delle prime opere posticonoclastiche. L'oro assunse un ruolo crescente e fu lo strumento attraverso cui mantenne la sua unità il vasto apparato di scene e di figure, del 'programma classico' delle chiese a pianta centrale. Isolare le figure su ampi sfondi d'oro, come si vede, per es., nella figura del *Pantokrator*, nella cupola della chiesa di Daphni in Grecia, o in quella della Vergine nell'abside della basilica di Torcello, fu l'espeditivo utilizzato per mettere in evidenza gli elementi centrali in questo vasto corpo di immagini. In queste composizioni si doveva far attenzione che tutte le parti fossero illuminate in modo uniforme: in effetti in S. Sofia a Kiev, opera di una bottega in cui lavoravano fianco a fianco bizantini e russi, si è osservato come nella parte più buia dell'interno siano stati adoperati colori più forti e più chiari, dal momento che la scarsa illuminazione avrebbe compromesso seriamente la luminosità del mosaico.

Botteghe itineranti, di cui non si è in grado di valutare la dimensione, continuavano a diffondere i modelli e le tecniche dell'arte musiva bizantina nelle regioni limitrofe. Una di queste lavorò nel 10° sec. a Cordova in Spagna, un'altra nel 12° sec. nella chiesa della Natività a Betlemme, mentre i m. del monastero di Gelati in Georgia, sempre del 12° sec., testimoniano per la rozza tecnica bizantineggiante la presenza nella regione di una bottega di formazione bizantina.

In Italia a più riprese si fecero venire maestri stranieri per dare nuovo impulso all'arte del mosaico. Tra i centri di tale attività, individuabili tramite le fonti o l'analisi della tecnica, i principali furono quello di Montecassino (il m. dell'abbazia fu distrutto durante la ricostruzione della chiesa nel 17° sec.), importante, a quanto pare, per l'arte musiva a Roma nel 12° sec., in cui predomina una tecnica pseudobizantina; quello di Palermo dove i Normanni chiamarono varie botteghe, una volta verso la metà del 12° sec. (cappella Palatina; la Martorana; duomo di Cefalù) e un'altra verso la fine dello stesso sec. (Monreale); e, infine, quello di Venezia dove la decorazione di S. Marco, a lungo protrattasi, attirò bot-

teghe greche a più riprese, dal 1100 circa fino al 14° sec., come si vedrà in seguito. In Italia si formò così una stabile tradizione locale in risposta agli influssi provenienti dall'Oriente.

Le botteghe stabilitesi in Sicilia e a Venezia erano attive anche nei territori limitrofi. I m. nel duomo di Salerno e nel monastero di Grottaferrata vicino a Roma sono considerati prodotti della scuola siculo-bizantina. La decorazione absidale nel duomo di Ravenna, degli inizi del 12° sec., di cui sopravvivono alcuni frammenti, pare fosse opera di mosaicisti veneziani; artisti veneziani decorarono anche la cupola del battistero di S. Giovanni a Firenze (all'incirca nel 1225-1330). Anche i m. sulla facciata meridionale della cattedrale di S. Vito a Praga del 14° sec. sono veneziani.

*Mosaici dell'epoca dei Paleologi.* Con l'avvento al potere della dinastia dei Paleologi alla metà del 13° sec., si ebbe nell'impero bizantino una rinascita culturale che diede la sua impronta anche all'arte musiva. La tecnica rimase fondamentalmente la stessa di prima, fu però rinnovata, in parte tramite il ritorno al cromatismo degli inizi del Medioevo, in parte tramite l'uso di tessere di minori dimensioni, che conferivano alle immagini una precisione da miniatuра.

Un'innovazione architettonica che dava nuove possibilità all'uso dell'oro venne in quest'epoca sfruttata al massimo: cupole con massicci costoloni al cui centro era di solito collocato un medaglione con la Vergine o con Cristo, da cui scendevano verso il basso raggi di luce attraverso zone coperte d'oro fino a toccare, alla base della cupola, le teste dei Patriarchi; questo effetto illusionistico si può studiare nella sua espressione migliore nella Kahriye Camii e nella Fethiye Camii a Costantinopoli, entrambe del primo quarto del 14° secolo. Quest'ultima fase della tradizione musiva bizantina influenzò fortemente l'Occidente, in cui fu certamente introdotta, come per il passato, da botteghe chiamate da Costantinopoli.

L'attività dei mosaicisti greci in Italia durante questo periodo è documentata da opere isolate: un frammento con la Vergine, oggi nella Galleria Nazionale della Sicilia a Palermo, figure di angeli nella chiesa di S. Gregorio a Messina, di santi e di un Cristo giovanile nelle nicchie della cappella Zen a S. Marco a Venezia, sono tutte opere di artigiani bizantini. Versioni locali di questa tendenza si possono vedere in una serie di cupole minori nel nartece di S. Marco. Questa tendenza si affermò anche a Roma e ispirò i lavori di Pietro Cavallini a S. Maria in Trastevere e di Jacopo Torriti a S. Maria Maggiore (abside), caratterizzati

MOSAICO



7. — MOSAICO. Istanbul, S. Sofia, galleria meridionale. *Deesis* (part.).  
tessere cubiche di piccole dimensioni nell'esecuzione dei volti.

da una nuova insistenza su colori forti e pieni, tipica del m. paleologo.

*La fine del mosaico medioevale.* Il modello bizantino fu condizione necessaria per la fioritura dell'arte musiva in Occidente e quando, con il declino dell'impero bizantino, nel tardo 14° sec. e agli inizi del 15° sec., la splendida tradizione orientale si spense, l'arte del m. in Italia conobbe una grave involuzione. L'organizzazione delle botteghe, basata sulla partecipazione del disegnatore delle immagini all'effettiva esecuzione di esse, si interruppe e subentrò una riproduzione meccanica, in m. in pasta vitrea, di cartoni forniti da artisti non esperti della tecnica musiva.

L'arte del m. sopravvisse nelle scuole istituite per la conservazione e per il restauro di alcune chiese ampiamente decorate a m., per es. S. Marco a Venezia e il nuovo S. Pietro di Bramante e Michelangelo a Roma, subendo però profonde alterazioni. Andò perduta la conoscenza degli effetti che si potevano raggiungere solo attraverso il m. come anche la comprensione del gioco dei colori tra le tessere in pasta vitrea o in pietra. L'oro contrastava violentemente con i vetri colorati, difetto comune a gran parte dei m. più recenti, fino ai giorni nostri.

**RESTAURO.** Tentativi di riparare e restaurare i m. più antichi si verificano già precocemente: esempi del genere sono il completamento nel 7° sec. dei m. più antichi di S. Demetrio a Salonicco, danneggiati da un incendio nel 6° sec., e il ripristino nel 9° di una parte del pannello, eseguito nel 5° sec. (Miracolo delle quaglie) nella navata di S. Maria Maggiore a Roma.

In Oriente la fine dell'Iconoclastia determinò il ripristino su larga scala di pitture andate distrutte: l'esempio più noto è la decorazione del bema ( Vergine e arcangeli) nella distrutta chiesa della Koimesis a Nicea. Nel periodo tardobizantino, la cupola di S. Sofia a Costantinopoli fu danneggiata da un terremoto e poi parzialmente ricostruita: i m. eseguiti in quell'occasione erano concepiti per uguagliare quelli originali, ma furono realizzati con una tecnica impoverita.

La conservazione di antichi m. continuò anche dopo la fine del Medioevo. S. Marco a Venezia porta le tracce di molti di questi interventi fin dal 15° secolo. I m. normanni in Sicilia presentano ampi ritocchi barocchi: casi analoghi, ben noti, si hanno nei m. absidali di S. Pudenziana e dei SS. Cosma e Damiano a Roma, che furono ampiamente restaurati nel 16° e 17° sec. e che documentano la volontà delle autorità ecclesiastiche di riparare, ove possibile, gli antichi monumenti anziché rifarli comple-

## MOSAICO

tamente. Nel 19° sec., con il rinnovato interesse per l'arte medievale il restauro fiorì, spesso con risultati fatali. S. Marco a Venezia risentì pesantemente di questa attività, così come la basilica di Torcello e altre chiese. I restauratori ritoccarono alcuni m. di Ravenna (tra l'altro i Magi nella zona più bassa nella navata di S. Apollinare Nuovo) e, a Roma, la Scuola vaticana del m. condusse ampie campagne di restauro, per es. a S. Costanza. Ancora negli anni Trenta del nostro secolo, quando i mosaicisti di questa scuola eseguirono un restauro — per altri veri abbastanza progredito e rispettoso — dei m. sull'arco trionfale di S. Maria Maggiore, le parti andate perdute furono ricostruite con uno stile e una tecnica tali da farle confondere con le parti originali. Oggi, quando si devono colmare delle lacune, lo si indica sulla superficie del m. (abside di S. Apollinare in Classe a Ravenna) in modo da evitare ogni equivoco: si preferisce, infatti, dopo la ripulitura e il consolidamento, lasciare i m. con i difetti e le lacune subite per il trascorrere del tempo.

BIBL.: Fonti. - Theophilus, *De diversis artibus*, a cura di R. C. Dodwell, London, 1961.

Letteratura critica. - C. Ricci, *Tavole storiche dei mosaici di Ravenna*, Roma, 1933-1937, 4 voll.; T. Whittemore, *The mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Paris-Boston, 1936-1953, 4 voll.; G. Bovini, *Nuove constatazioni sulla tecnica e sui mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna*, in « Atti del 1° congresso nazionale di archeologia cristiana, 1950 », Roma, 1952, pp. 101-106; id., *Una prova di carattere tecnico dell'appartenenza al ciclo iconografico teodoriciano della Madonna in trono figurata sui mosaici di S. Apollinare Nuovo a Ravenna*, « Studi romagnoli », II (1952), pp. 19-26; id., *Nuovissime osservazioni sulla tecnica e sui mosaici di S. Apollinare Nuovo a Ravenna*, in « Atti dell'VIII congresso internazionale di studi bizantini, 1951 », II, Roma, 1953, pp. 96-99; M. Mazzotti, *La basilica di S. Apollinare in Classe, Città del Vaticano*, 1954; C. Bertelli, *Un antico restauro di S. Maria Maggiore*, « Paragone », 1955, 63, pp. 40-49; C. Brandi, *Nota sulle tecniche dei mosaici parietali in relazione al restauro e datazione*, « BICR », XXV-XXVI (1956), pp. 3-21; S. J. Amiranashvili, *Istoriya gruzinskoy monumental'noy istorii* [Storia della pittura monumentale in Georgia], Tbilisi, 1957, p. 24 ss.; G. Bovini, *Note sulla successione delle antiche fasi di lavoro nella decorazione muraria del battistero degli Ariani*, « Felix Ravenna », 1957, 24, pp. 5-24; P. A. Underwood, *The evidence of restoration in the sanctuary mosaics of the church of the Dormition at Nicaea*, « DOP », XIII (1959), pp. 235-243; F. Forlati, *The work of restoration in S. Marco*, in O. Demus, *The church of San Marco in Venice*, Washington (DC), 1960 (« Dumbarton Oaks studies », VI); V. N. Lazarev, *Mozaiki Sofii kievskoy* [Mosaici di S. Sofia di Kiev], Moskva, 1960; P. A. Underwood, E. J. W. Hawkins, *The mosaics of Hagia Sophia at Istanbul*, The portrait of the emperor Alexander, « DOP », XV (1961), pp. 189-215; H. Torp, *Mosaikkene i St. Georg-rotunden i Thessaloniki* [I mosaici della rotonda di S. Giorgio a Salonicco], Oslo, 1963; C. Mango, E. J. W. Hawkins, *The apse mosaics of St. Sophia at Istanbul*, « DOP », XIX (1965), pp. 115-148; P. J. Nordhagen, *The mosaics of John VII (705-707 A.D.)*. The mosaic fragments and their technique, « ActaAAH », II (1965), pp. 121-166; G. Bovini, *Antichi rifacimenti nei mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna*, « Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina », XIII (1966), pp. 51-81; id., *Principali restauri compiuti nel secolo scorso da Felice Kibel nei mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna*, ivi, pp. 83-104; V. N. Lazarev, *Michailovskie mozaiki* [Mosaici della chiesa dell'arcangelo Michele a Kiev], Moskva, 1966; H. P. L'Orange, P. J. Nordhagen, *Mosaics from Antiquity to the Middle Ages*, London, 1966; P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, I, New York, 1966, pp. 172-183; G. Matthiae, *Mosaici medievali delle chiese di Roma*, I, Roma, 1967, pp. 394-423; E. J. W. Hawkins, *Further observations on the narthex mosaics in St. Sophia at Istanbul*, « DOP », XXII (1968), pp. 153-166; R. Cormack, *The mosaic decoration of St. Demetrios, Thessaloniki. A re-examination in the light of the drawings of W. George*, « Annual of the British school of archaeology at Athens », LXIV (1969), pp. 17-52; B. Brenk, *Die ersten Goldmosaike der christlichen Kunst*, « Palette », XXXVIII (1971), pp. 16-25; I. Andreescu, *Torcello*, I, *The unknown Christ*; II, *Anastasis and Last Judgement: true heads, false heads*, « DOP », XXVI (1972), pp. 183-223; C. Mango, E. J. W. Hawkins, *The mosaics of St. Sophia at Istanbul. The Church Fathers in the North tympanum*, ivi, pp. 3-41; M. Mazzotti, *Sinopie classensi (seconda fase di ricerca)*, « Felix Ravenna », 1972, n.s., 3, 4, pp. 211-222; E. J. Hawkins, M. C. Mundell, *The mosaics of the monastery of Mär Samuel, Mär Simeon and Mär Gabriel near Kairmin*, with a note on the Greek inscription by C. Mango, « DOP », XXVII (1973), pp. 279-296; C. Davis-Weyer, *Karolingisches und Nicht-Karolingisches in zwei Monogrammfragmenten der vatikanischen Bibliothek: Nachtrag*, « ZIK », XXXVI (1974), pp. 38-39; G. Bovini, *Les 'inopiné' récemment découvertes sous les mosaïques* (1974), pp. 38-39; G. Bovini, *Les 'inopiné' récemment découvertes sous les mosaïques*

tecnica tali da farle confrontare con le parti originali. Oggi, quando si devono colmare delle lacune, lo si indica sulla superficie del m. (abside di S. Apollinare in Classe a Ravenna) in modo da evitare ogni equivoco: si preferisce, infatti, dopo la ripulitura e il consolidamento, lasciare i m. con i difetti e le lacune subite per il trascorrere del tempo.

BIBL.: Fonti. - Theophilus, *De diversis artibus*, a cura di R. C. Dodwell, London, 1961.

Letteratura critica. - C. Ricci, *Tavole storiche dei mosaici di Ravenna*, Roma, 1933-1937, 4 voll.; T. Whittemore, *The mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Paris-Boston, 1936-1953, 4 voll.; G. Bovini, *Nuove constatazioni sulla tecnica e sui mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna*, in « Atti del 1° congresso nazionale di archeologia cristiana, 1950 », Roma, 1952, pp. 101-106; id., *Una prova di carattere tecnico dell'appartenenza al ciclo iconografico teodoriciano della Madonna in trono figurata sui mosaici di S. Apollinare Nuovo a Ravenna*, « Studi romagnoli », II (1952), pp. 19-26; id., *Nuovissime osservazioni sulla tecnica e sui mosaici di S. Apollinare Nuovo a Ravenna*, in « Atti dell'VIII congresso internazionale di studi bizantini, 1951 », II, Roma, 1953, pp. 96-99; M. Mazzotti, *La basilica di S. Apollinare in Classe*, Città del Vaticano, 1954; C. Bertelli, *Un antico restauro di S. Maria Maggiore*, « Paragone », 1955, 63, pp. 40-49; C. Brandi, *Nota sulle tecniche dei mosaici parietali in relazione al restauro e datazione*, « BICR », XXV-XXVI (1956), pp. 3-21; S. J. Amiranašvili, *Istorija gruzinskoy monumental'noj živopisi* [Storia della pittura monumentale in Georgia], Tbilisi, 1957, p. 24 ss.; G. Bovini, *Note sulla successione delle antiche fasi di lavoro nella decorazione musiva del battistero degli Ariani*, « Felix Ravenna », 1957, 24, pp. 5-24; P. A. Underwood, *The evidence of restoration in the sanctuary mosaics of the church of the Dormition at Nicaea*, « DOP », XIII (1959), pp. 235-243; F. Forlati, *The work of restoration in S. Marco*, in O. Demus, *The church of San Marco in Venice*, Washington (DC), 1960 (« Dumbarton Oaks studies », VI); V. N. Lazarev, *Mozaiki Sofii kievskoj* [Mosaici di S. Sofia di Kiev], Moskva, 1960; P. A. Underwood, E. J. W. Hawkins, *The mosaics of Hagia Sophia at Istanbul. The portrait of the emperor Alexander*, « DOP », XV (1961), pp. 189-215; H. Torp, *Mosaikkene i St. Georg-rotunden i Thessaloniki* [I mosaici della rotonda di S. Giorgio a Salonicco], Oslo, 1963; C. Mango, E. J. W. Hawkins, *The apse mosaics of St. Sophia at Istanbul*, « DOP », XIX (1965), pp. 115-148; P. J. Nordhagen, *The mosaics of John VII (705-707 A. D.)*. The mosaic fragments and their technique, « ActaAAH », II (1965), pp. 121-166; G. Bovini, *Antichi rifacimenti nei mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna*, « Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina », XIII (1966), pp. 51-81; id., *Principali restauri compiuti nel secolo scorso da Felice Kibel nei mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna*, ivi, pp. 83-104; V. N. Lazarev, *Michailovskie mozaiki* [Mosaici della chiesa dell'arcangelo Michele a Kiev], Moskva, 1966; H. P. L'Orange, P. J. Nordhagen, *Mosaics from Antiquity to the Middle Ages*, London, 1966; P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, I, New York, 1966, pp. 172-183; G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, I, Roma, 1967, pp. 394-423; E. J. W. Hawkins, *Further observations on the narthex mosaics in St. Sophia at Istanbul*, « DOP », XXII (1968), pp. 153-166; R. Cormack, *The mosaic decoration of St. Demetrios, Thessaloniki. A re-examination in the light of the drawings of W. George*, « Annual of the British school of archaeology at Athens », LXIV (1969), pp. 17-52; B. Brenk, *Die ersten Goldmosaike der christlichen Kunst*, « Palette », XXXVIII (1971), pp. 16-25; I. Andreescu, *Torcello*, I, *The unknown Christ*; II, *Anastasis and Last Judgement: true heads, false heads*, « DOP », XXVI (1972), pp. 183-223; C. Mango, E. J. W. Hawkins, *The mosaics of St. Sophia at Istanbul. The Church Fathers in the North tympanum*, ivi, pp. 3-41; M. Mazzotti, *Sinopie classensi* (seconda fase di ricerca), « Felix Ravenna », 1972, n.s., 3, 4, pp. 211-222; E. J. Hawkins, M. C. Mundell, *The mosaics of the monastery of Mâr Samuel, Mâr Simeon and Mâr Gabriel near Katmin*, with a note on the Greek inscription by C. Mango, « DOP », XXVII (1973), pp. 279-296; C. Davis-Weyer, *Karolingisches und Nicht-Karolingisches in zwei Mosaikfragmenten der vatikanischen Bibliothek*: Nachtrag, « ZfK », XXXVI (1974), pp. 38-39; G. Bovini, *Les 'sinopie' récemment découvertes sous les mosaïques*

*de l'abside de Saint-Apollinaire-in-Classé à Ravenne*, « CRAIP », I (1974), pp. 97-110; F. Forlati, *La basilica di San Marco attraverso i suoi restauri*, Trieste, 1975; I. Andreeșcu, *Torcello, III. The relative chronology of the wall mosaics*, « DOP », XXX (1976), pp. 245-335; R. Cormack, E. J. W. Hawkins, *The mosaics of St. Sophia at Istanbul. The rooms above the Southwest vestibule and ramp*, ivi, XXXI (1977), pp. 177-251; A. H. S. Megaw, E. J. W. Hawkins, *The church of the Panaya Kanakaria at Lythrangomi in Cyprus. Its mosaics and frescoes*, Washington (DC), 1977 (« Dumbarton Oaks studies », XIV); P. J. Nordhagen, *The technique of Italian mosaics of the fourth and fifth centuries A.D.*, « Antichità altoadriatiche », XIII (1978), pp. 259-265; N. Duval, *Observations sur les restaurations des mosaïques de S. Apollinare Nuovo à Ravenne: le tableau de Classe*, « Bulletin d'information de l'association internationale pour l'étude de la mosaïque antique », VIII (1980), pp. 102-115; I. Andreeșcu, *The wall mosaic: history of restoration, evolution of techniques*, in *Mosaics. Deterioration and conservation*, « Acts of the 1st symposium on the conservation of mosaics », I, Roma, 1980, pp. 20-36; P. J. Nordhagen, *The mosaics in the cappella di S. Aquilino in Milano: evidence of restoration*, « ActaAAH », n.s., II (1982), pp. 77-94; id., *The archaeology of wall mosaics. A note on the mosaics in S. Maria Maggiore in Rome*, « ArtB », LXV (1983), pp. 323-324; id., *The penetration of Byzantine mosaic techniques into Italy in the sixth century A.D.*, in « Atti del 3° colloquio internazionale sul mosaico antico e medievale, 1983 » (in corso di stampa).

PER JONAS NORDHAGEN

**N A Z A R E T H . - Chiesa dell'Annunciazione.** Scultura. Passata nelle mani del clero latino poco dopo la conquista della città da parte dei crociati (1099), la chiesa dell'Annunciazione divenne cattedrale alla metà del sec. 12°; a tale evento è probabilmente da collegare la sua ricostruzione. Distruitto dai musulmani presumibilmente nel sec. 13°, l'edificio era a pianta longitudinale (75 × 30 m), triabsidato, con il portale principale a Occidente.

Dal 1909 in poi la conoscenza della scultura di N. si era basata sui cinque magnifici capitelli di questa chiesa, scoperti durante gli scavi condotti sotto la direzione del Viaud. Oggi, sia un esame più attento dei frammenti già noti, sia i pezzi recentemente scoperti nel convento francescano della città, gettano nuova luce sulla scultura della chiesa dell'Annunciazione e consentono una ricostruzione ipotetica del portale, tanto più importante in quanto non ci è pervenuto nessuno dei portali delle numerose chiese dei crociati.

Dai frammenti conservati si può dedurre che il portale consisteva in un timpano e in un architrave, incorniciati da due archivolti, e nella porta, decorata agli stipiti con statue-colonna e divisa da un *trumeau*. L'archivolto esterno presentava un ciclo che comprendeva segni dello zodiaco, quali il capricorno e il leone, mostri favolosi, quali la manticora e il grifone, e forse anche i lavori dei mesi. Cicli che combinano questi tre elementi si trovano in Borgogna. Altri legami con la Borgogna sono resi evidenti dal timpano di Nazareth. Come a Saint-Julien-de-Jonzy, esso conteneva un Cristo in trono nella mandorla, affiancato da due angeli adoranti. La posizione della figura dell'angelo conservatasi, come pure i frammenti di due teste, quella di un angelo inclinata di tre quarti e quella di Cristo, rappresentata frontalmente, hanno una singolare somiglianza con le corrispondenti immagini di Saint-Julien-de-Jonzy. Alcuni pezzi, come le fauci spalancate d'un mostro, un'aureola, una testa e delle ali, potevano presumibilmente appartenere all'architrave e suggeriscono la

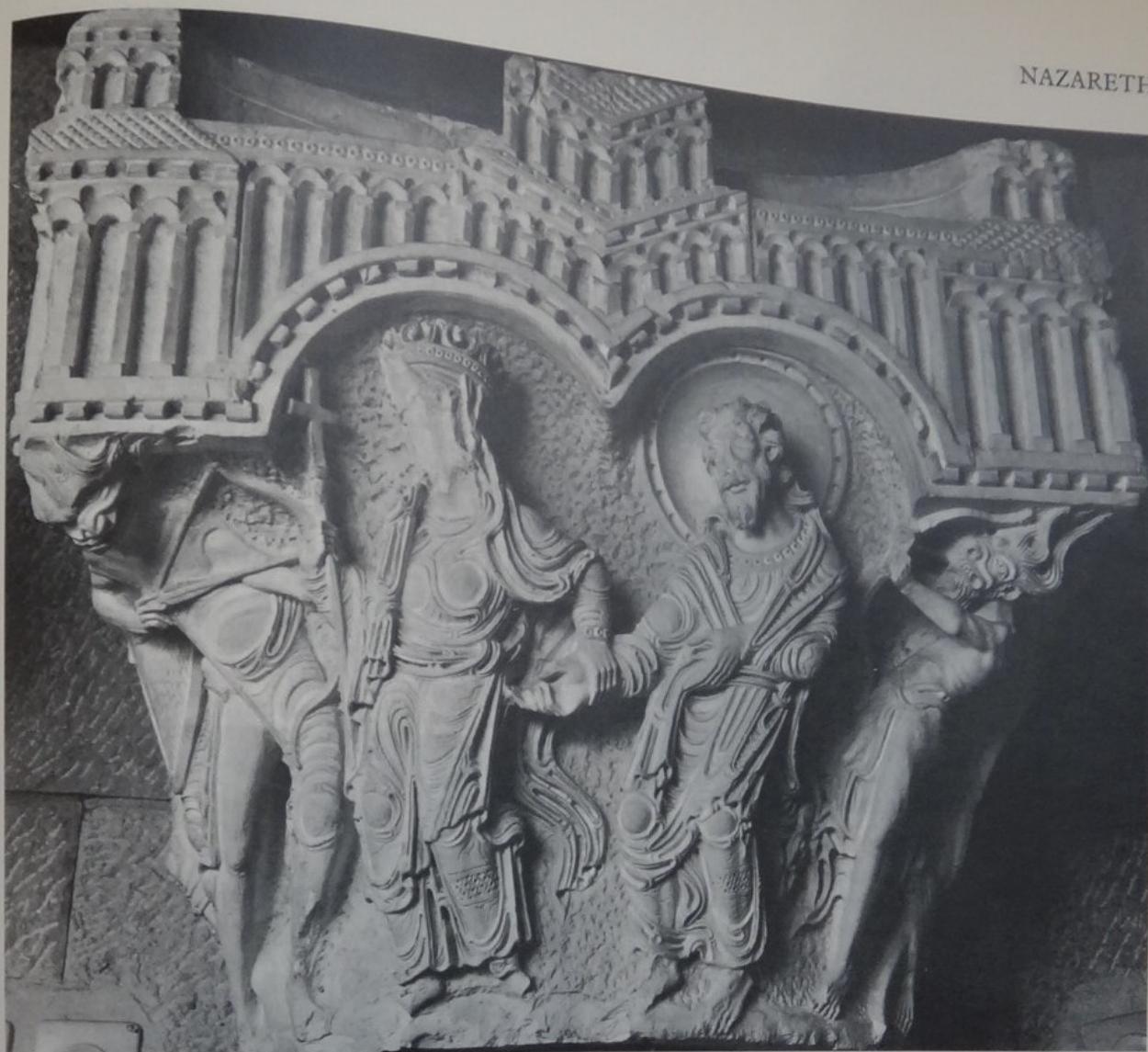


1. — NAZARETH. Nazareth, chiesa dell'Annunciazione, frammento dell'archivolto esterno del portale con la raffigurazione del Capricorno.

raffigurazione di una scena infernale, forse collegata con una della redenzione del giusto.

Il timpano e l'architrave poggiavano, a quanto pare, su sei capitelli ottagonali, tre per ciascun lato della porta. La collocazione dei capitelli ottagonali, i baldacchini che ornano la loro parte superiore e il ciclo narrativo che vi si svolge, richiamano caratteristiche simili del portale meridionale di Notre-Dame di Étampes. I quattro capitelli piccoli pervenuti raffigurano un tema comune: scene dalle vite degli apostoli. Si può ritenere con certezza che le colonne che reggevano i capitelli piccoli, fossero, come quelle di Étampes, ornate di grandi statue-colonna. Il frammento conservato nella collezione Devonshire a Chatsworth, come pure altri cinque pezzi, appartenevano probabilmente, in origine, a queste statue-colonna. Le statue-colonna sul portale di N. costituirebbero un ciclo del Vecchio Testamento come a Chartres, Saint-Denis e forse Étampes, a cui il portale di N. è assai vicino per molti aspetti.

Il più grande dei capitelli di N. pervenuti, simile nello stile ai capitelli più piccoli e dello stesso tipo architettonico, coronava il *trumeau*. Esso ritrae l'*Ecclesia* coronata, con una lunga croce, che salva



2. — NAZARETH. Nazareth, chiesa dell'Annunciazione, semicapitello proveniente dal *trumeau*. L'*Ecclesia* che salva il giusto.

una figura aureolata, rappresentante il giusto, dagli attacchi dei demoni e la conduce verso la redenzione. Ma la struttura del capitello è singolare perché presenta il retro tagliato di netto: in effetti si tratta solo di una metà del capitello originale che si può ricostruire nella sua interezza con un altro capitello molto danneggiato (fin qui inedito) della stessa pietra e struttura. Che siano due parti dello stesso capitello è confermato anche dall'unità dello schema iconografico che essi configurano: il 'secondo' capitello è infatti decorato con la *Psychomachia*, che include s. Michele e due Virtù che sconfiggono delle creature infernali. Questa metà del capitello, che guardava verso la navata, completava dunque l'altra metà, che raffigurava il trionfo dell'*Ecclesia*. Proprio in relazione a quest'ultima scena si può pienamente capire l'iconografia eccezionale della figura di s. Pietro sul *trumeau* e la sua collocazione sotto il

grande capitello. In posizione frontale s. Pietro tiene nella mano destra le chiavi del paradiso mentre due dita nel gesto di benedire indicano, nello stesso tempo, il modello della chiesa che ha nella sinistra. Gli attributi illustrano il suo doppio ruolo come vicario di Cristo in terra e guardiano del Regno dei cieli; la Chiesa militante e la redenzione raggiunta per mezzo della Chiesa trionfante sono raffigurate sul grande capitello.

S. Pietro come principe degli apostoli rientra bene anche nel contesto più vasto costituito dalle scene tratte dalle vite degli apostoli, scolpite sui capitelli piccoli. In questo modo la figura di s. Pietro completa lo schema iconografico del portale. La scena trionfale del Cristo in gloria sul timpano è collegata con la sua seconda venuta, ossia con il Giudizio universale sull'architrave; il capitello del *trumeau* presenta la lotta contro le potenze del male e



3. — NAZARETH. Nazareth, chiesa dell'Annunciazione, semicapitello proveniente dal *trumeau*. *Psychomachia*.

la redenzione del giusto, mentre l'affermazione dell'autorità della Chiesa viene accentuata dalla figura di s. Pietro sul *trumeau*. È molto significativo che le figure di Cristo sul timpano, dell'*Ecclesia* sul capitello del *trumeau* e di s. Pietro sul *trumeau* stesso poste in ordine discendente, formassero un asse ideografico ben preciso al centro del portale.

La ricostruzione ipotetica del portale della chiesa dell'Annunciazione indica un complesso e affascinante processo artistico che si produsse nel cantiere di Nazareth. L'incontro di varie tradizioni occidentali è percepibile in tre differenti sfere: nella disposizione degli elementi del portale, nella sua iconografia e nello stile delle sculture. Mentre la disposizione e l'iconografia derivano dalla Borgogna e dall'Île-de-France, le tendenze stilistiche che si fusero a N. possono essere individuate in un'area geografica più vasta che va dalla Borgogna, attraverso il Berry, fino al Delfinato.

Non si hanno fonti documentarie sulla decorazione della chiesa dell'Annunciazione, ma l'identificazione delle chiese francesi a cui si riallaccia il portale di N. offre sicuri indizi per la sua datazione, sia sulla base del tipo architettonico e dell'iconografia, sia su fondamenti stilistici. Il portale di N., che testimonia l'incontro del tardoromanico con le pri-

me correnti gotiche e reca anche l'impronta di Plaimpied e di Vienne, può essere datato verso la metà del sec. 12°. La scultura di N. attesta che l'incontro di vari scultori e di varie tradizioni artistiche ha potuto, all'occasione, produrre un'opera di grande originalità e di altissima qualità nell'ambito della scultura romanica.

BIBL.: P. Viaud, *Nazareth et ses deux églises de l'Annunciation et de Saint-Joseph*, Paris, 1910, pp. 31-131; P. Egidi, *I capitelli romanici di Nazareth*, «Dedalo», I (1920), pp. 761-776; C. Enlart, *Les monuments des croisés dans le Royaume latin de Jérusalem. Architecture religieuse et civile*, I, Paris, 1925, pp. 129-132; II, 1926, pp. 292-310; P. Deschamps, *La sculpture française en Palestine et en Syrie à l'époque des croisades*, «MPion», XXXI (1930), pp. 91-118; id., *Un chapiteau roman du Berry imité à Nazareth au XII<sup>e</sup> siècle*, ibid., XXXII (1932), pp. 119-126; id., *Terre Sainte romane*, Saint-Liger-Vauban, 1964, pp. 249-255; B. Bagatti, *Excavations in Nazareth. I: from the beginning till the XII<sup>e</sup> century*, Jerusalem, 1969; M. Barash, *Crusader figural sculpture in the Holy Land*, New Brunswick (NJ), 1971, pp. 73-164; T. S. R. Boase, *Architecture and sculpture*, in *A history of the crusades*, a cura di K. M. Setton; IV, *The art and architecture of the crusader states*, a cura di H. W. Hazard, Madison (WI), 1977, pp. 69-116, in part, pp. 102-105; J. Folda, *Painting and sculpture in the Latin Kingdom of Jerusalem, 1089-1122*, vii, pp. 251-280, in part, pp. 275-276; Z. Jacoby, *Le porche de l'église de l'Annunciation de Nazareth au XII<sup>e</sup> siècle, un essai de reconstruction*, «MPion», LXIV (1981), pp. 141-194; A. Borg, *Romanesque sculpture from the Rhône Valley to the Jordan Valley*, in *Crusader art in the twelfth century*, a cura di J. Folda, Jerusalem, 1982 (+ BAR International series 4, 152), pp. 97-119; Z. Jacoby, *The composition of the Nazareth workshop and the recruitment of sculptors for the Holy Land in the twelfth century*, comunicazione al XVI congresso internazionale di studi medievali di Kalamazoo, 1981 (di prossima pubblicazione negli atti).

ZEHAVA JACOBY



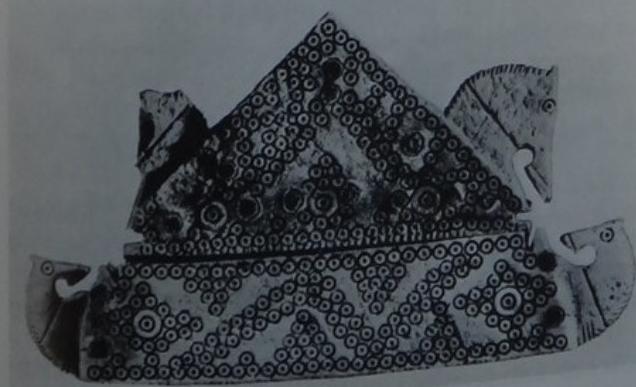
4. — NAZARETH. Nazareth, chiesa dell'Annunciazione, figura di s. Pietro proveniente dal *trumeau*.

OSSO, INCISIONE E INTAGLIO IN - L'o. come materiale per la produzione di oggetti d'arte fu usato generalmente nel Medioevo come surrogato dell'avorio, materiale più raro, di più difficile reperibilità, e quindi più prezioso. È questa una situazione specifica che condiziona il relativo giudizio storico artistico.

L'o. comprende in questo senso parti ossee di diversi animali: cavalli, bovini, cammelli, cervidi, ceteacei. L'o. è spesso solo con difficoltà distinguibile dall'avorio: ma in alcuni casi la presenza di una parte interna porosa costituisce la caratteristica inconfondibile. Altre particolarità possono essere la colorazione più opaca e la mancanza di venature. Prima di essere impiegato nella lavorazione di oggetti e figurazioni d'arte il materiale era opportunamente tagliato per mezzo di una sega e spesso anche candeggiato.

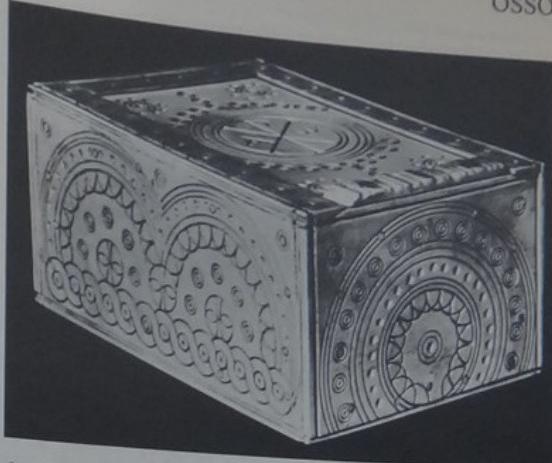
L'impiego in campo artistico dell'o. nel Medioevo risale direttamente alle tradizioni artigiane della tarda Antichità. Il repertorio più ricco e meglio conservato di lavori in o. si trova in ambito coptegiziano, anche se lavori di questo tipo sono documentati in tutte le province dell'impero romano. I manufatti disseminati in numerose raccolte rispecchiano in modo chiaro le varie tecniche e i diversi usi del materiale. Queste tecniche vanno dalle prime meccaniche scalfitture, con l'aiuto del compasso, fino a incisioni di figure, da più rozze a più sottili, che venivano praticate sulla superficie dell'o. appositamente tagliato in sottili placchette. Coloritura, tratteggio, e altri modi di rigatura possono arricchire motivi geometrici, così come rappresentazioni animalistiche e antropomorfe.

Un secondo gruppo di intagli in o. tardoantichi comprende lavori in rilievo, in cui in vario modo vengono sfruttate le convessità delle ossa. In molti casi è facile determinare l'uso delle placchette — tagliate per lo più in forma allungata — come applica-



1. — OSSO. Mosonmagyaróvár, Museo. Pettine della tomba principesca di Lébény, sec. 4°-5°.

OSSO



2. — OSSO. Stoccarda, Württembergisches Landesmuseum. Cassetta di Heilbronn, sec. 6° (ricostruzione).

zioni e rivestimenti su mobili e cassette. Oltre a ciò i lavori in o. servivano per molti altri usi quotidiani, per pissidi, recipienti per cosmetici e per medicine, montature di specchi, pettini, manici di coltello, forcine; e, inoltre, per amuleti, fibbie di cinture, pedine e teste di fusi (Cairo, Mus. copto; Berlino, Staat. Mus., Frühchristlich-Byzantinische Sammlung). Oggetti di pregio profani sono rari; un esempio isolato è rappresentato da un dittico consolare della metà del sec. 5° (Ostia Antica, Mus. Ostiense).

Nel Medioevo si continuano a impiegare largamente lavori in o. decorati con incisioni e intagli. Nei primi secoli i tipi dei manufatti risultano dapprima limitati anche nella decorazione artistica. Fra i lavori più importanti bisogna menzionare in primo luogo parecchi pettini decorati con incisioni e con figure di protomi animali (Tours, Mus. des Beaux-Arts; Stoccarda, Württembergisches Landesmus.; Mosonmagyaróvár, Mus.), inoltre fibbie di cintura (Issoudun, Mus. de l'Hospice Saint-Roch), impugnature di spade e di coltellini.

Rilevante è l'impiego di contenitori con rivestimento in o. destinati a uso di culto cristiano prevalentemente come reliquiari. L'esempio più antico è la cassetta di Heilbronn proveniente da una necropoli alemanna (Stoccarda, Württembergisches Landesmus.). La decorazione consiste in ornati a compasso, 'occhi di pernice' (decorazione a più cerchi concentrici con puntino centrale), intrecci o meglio fregi 'a corridietro', disegni a trafori puntiformi e sul copertino scorrevole il monogramma di Cristo a incisione. Fra altri pezzi pre e protocarolingi — come la cassetta di Weilbach (Wiesbaden, Mus. Wiesbaden) e due reliquiari a borsa (Sion, Namur), con semplici incisioni colorate — emerge la cosiddetta 'cassetta franca' da Werden (Essen Werden, Schatzkammer der Propsteikirche St. Ludgerus), una delle



3. — OSSO. Essen Werden, Schatzkammer der Propsteikirche St. Ludgerus. Cd. 'Cassetta franca', sec. 8°.

più importanti opere altomedievali con applicazioni in o. intagliato e traforato, databile alla metà del sec. 8°. Insieme alle placchette lavorate con le tecniche usuali sopra menzionate, che ne rivestono molte parti, la cassetta di Werden (40 × 20 × 20 cm) presenta anche riquadri con figure intagliate e incise: Cristo fra angeli, la Crocifissione, e animali simbolici. Oltre che come reliquiario la cassetta serviva anche come altare portatile.

Una seconda importante cassetta con figure intagliate è la 'Franks casket' (Firenze, Mus. Naz. del Bargello; Londra, Br. Mus.) datata intorno al 700 e proveniente, secondo il parere degli studiosi, dalla Northumbria; vi compaiono scene in rilievo di argomento profano, tratte in parte dalla mitologia antica e in parte da quella germanica. La cassetta è realizzata in o. di balena che — insieme a quello di tricheco — era adoperato di preferenza nell'Inghilterra anglosassone e ancora durante il Romanico maturo.

Cassette simili con intagli in o. continuano a essere in uso durante tutto il Medioevo, soprattutto dal 10° al 12° secolo. Venivano realizzate in varie forme. La loro diffusione potrebbe essere stata influenzata anche dalle cassette bizantine a rosette di cui gli esemplari meno pregiati e più tardivi mostrano sempre più spesso l'uso dell'o. accanto a quello dell'avorio; a partire dal sec. 12° l'o. è addirittura prevalente.

L'uso di entrambi i materiali si incontra per es. anche nel fabello carolingio di Tournus (Firenze,

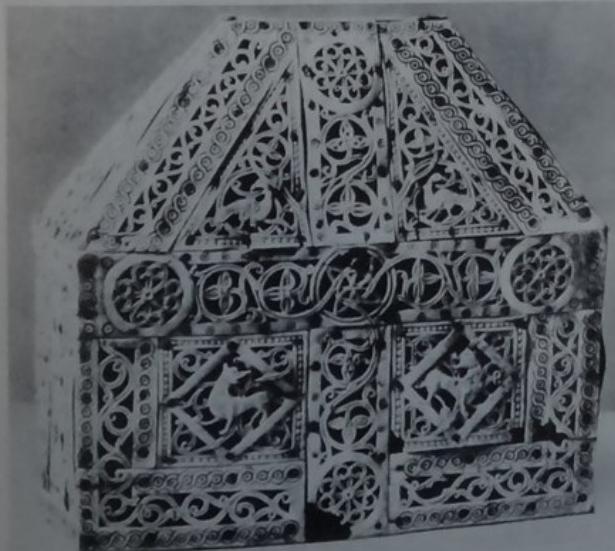
Mus. Naz. del Bargello) dove i due nodi d'o. del manico sono dipinti. Vari lavori in o. dell'Italia settentrionale, talvolta notevoli per le forme e con un repertorio di motivi particolarmente ricco, occupano una posizione di collegamento tra Bisanzio e l'Europa centrale. Uno degli esempi più interessanti è un reliquiario a borsa del sec. 10°, da St. Peter a Salisburgo (New York, Metropolitan Mus. of Art, the Cloisters), la cui connessione con l'Italia settentrionale è evidente. Affini appaiono anche una rilegatura con placche d'o. incise e traforate e un altare portatile lavorato allo stesso modo: opere provenienti entrambe da Salisburgo. Nell'ambito della stessa tradizione, anche se in un periodo di poco posteriore, rientrano alcune cassette a motivi animalistici (per es. Coira, Domschatz). In tale contesto si può individuare anche l'influenza dei centri siculo-arabi dell'Italia meridionale che si manifesta nei motivi ornamentali, tanto di tipo geometrico che di tipo vegetale e animale (esempi a Vienna, Kunsthist. Mus.; Londra, Vict. and Alb. Mus.).

Cassette in o. di forma più semplice con una decorazione più modesta sono diffuse nell'Europa centrale fino al sec. 12°; se ne trovano nei tesori di molte chiese. Per determinare l'epoca e il luogo di produzione ci sono pochi punti di appoggio. Una semplice cassetta da Wunsdorf (Hannover, Niedersächsisches Landesmus.) include nella decorazione monete del sec. 10°. L'ornato rivela nuovamente un influsso orientale, come risulta dal confronto con una

pisside jemenita (Colonia, St. Gereon). Molte altre fra le cassette in o. (e in avorio) giunte in Europa dall'ambiente islamico — per lo più con coperchio a spioventi — hanno le pareti lisce talvolta ornate con motivi dipinti o dorati (Esztergom, Kereszteny Múz.). Non mancano tuttavia cassette con decorazioni a traforo (Fritzlar, Domschatz; già coll. E. Brummer).

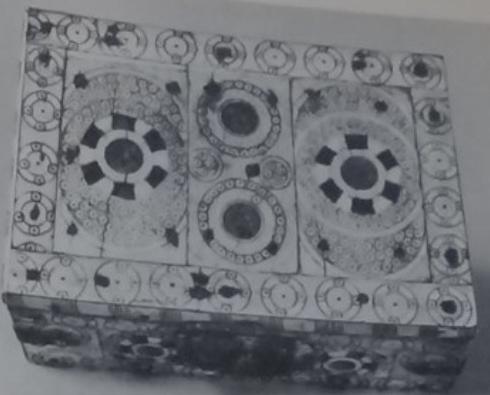
In Europa centrale, nell'epoca romanica, la maggior parte delle cassette in o. veniva impiegata come reliquiario. Se ne sono conservati ancora molti esemplari dei diversi tipi, da quelli piccoli di forma rettangolare con semplici motivi incisi a coperchio piatto e a spioventi (Flensungen, Zug, Conques), fino a recipienti di grandezza considerevole, molti decorati esclusivamente con incisioni e trafori talvolta colorati (Liegi, Mus. Diocésain; Karlsruhe, Badisches Landesmus.). Saltuariamente nell'apparato decorativo compaiono inserzioni di vetro.

Cassette in o. con coperchio piatto, per lo più decorative con borchie di metallo, erano usate di preferenza nella zona di Colonia, dove sono ancora più frequenti (Colonia, St. Andreas, St. Ursula, Schnütgenmus.; Essen, Münsterschatzmu.; ma anche Cellettes, parrocchiale; York, Yorkshire Mus.). Il più significativo esemplare della serie è il reliquiario di St. Gereon di Colonia, finemente lavorato; una cassetta più rozza con coperchio a spioventi si trova a Esztergom (Kereszteny Múz.). Questo gruppo di opere può difficilmente risalire oltre l'11° sec. e si colloca prevalentemente nel 12°. Dal punto di vista iconografico è notevole in esse, fra l'altro, la frequente presenza di trafori — in forma di croce, disco, chiavi — attraverso i quali era reso visibile ai



4. — OSSO. New York, Metropolitan Mus. of Art, the Cloisters. Reliquario a borsa da St. Peter a Salisburgo, sec. 10<sup>o</sup>.

OSSO



5. — OSSO. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum. Cassetta con monete da Wunstorf, c. 1000.

fedeli il contenuto di relique. Altra caratteristica sono le borchie decorative in metallo. Cassette in o. simili compaiono anche in Inghilterra nel periodo romanico maturo, talvolta con decorazione vegetale a rilievo (Londra, Vict. and Alb. Mus.). Di foggia affine è anche una rilegatura da Winchester, datata alla metà del sec. 12<sup>o</sup> (Londra, Vict. and Alb. Mus.).

Un reliquiario integralmente realizzato in massicce placche d'o., databile intorno al 1100 (Berlino, Staat. Mus.) riprende a distanza di tempo la tradizione delle cassette in o. altomedievali con scene figurate. Sul coperchio piatto si trova l'Ascensione e sui lati un ampio ciclo cristologico. Un secondo esempio di questa tipologia è la cassetta, già nella collezione Demotte di New York (Bryn Athyn [Pa], coll. R. Pitcairn), datata ipoteticamente intorno al 1000 e proveniente, secondo il parere degli studiosi, dalla Spagna.

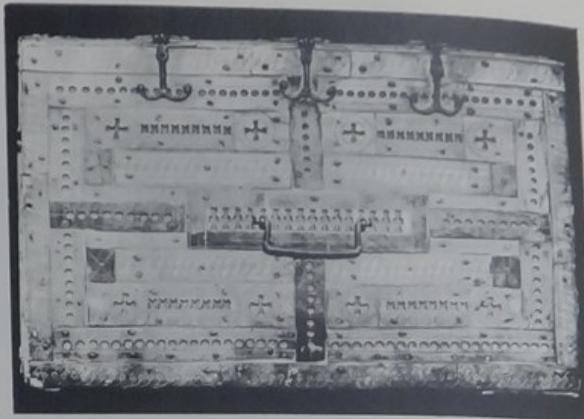
Opere con scene figurate provengono anche, in età tardoromanica, dalle botteghe di Colonia: reliquiari a forma di scrigno o di torre, talvolta di grandi dimensioni e ricchi di figure, paragonabili ai coevi reliquiari eseguiti in metallo (cfr. esempi a Darmstadt, Hessisches Landesmus.; Fritzlar, Domschatz; Parigi, Louvre; Stoccarda, Württembergisches Landesmus.).

Accanto alle cassette in o. dei diversi tipi, con o senza scene figurate, erano in uso in tutta Europa, fino alla fine del Medioevo e oltre, anche altre suppellettili: croci, pastorali (Siena, Mus. dell'Opera del Duomo), sigilli e oggetti di uso quotidiano. Proprio verso la fine del Medioevo l'intaglio in o. ritorna a essere impiegato per la realizzazione di lavori di lusso. In questo ambito bisogna menzionare in primo luogo le selle da parata destinate a personaggi di rango principesco. Le placche di o. intagliate — per lo più con rappresentazioni profane:



6. — OSSO. Esztergom, Kereszteny Múzeum. Cassetta reliquiario, Colonia, sec. 11°-12°.

scene di amore cortese, di argomento erotico, di caccia, allegorie, tratte da romanzi e racconti mitologici — venivano applicate direttamente sulle sagome in legno dipinto di queste selle. La maggior parte delle c. 20 selle da parata di questo tipo che si sono conservate (nei musei di Vienna, Londra, Pari-



7. — OSSO. Colonia, St. Gereon. Cassetta reliquiario, sec. 11°-12°.

gi, Berlino, Boston, Milano, Modena, Bologna, Firenze) dovrebbero essere originarie dell'area del Tirolo come si può desumere dai motti che, oltre che in tedesco, possono essere redatti anche in latino e in italiano: elemento che ha fatto pensare a Venezia come possibile luogo di produzione.



8. — OSSO. Berlino, Dahlem, Staatl. Museen. Cassetta reliquiario, c. 1100.



9. — OSSO. Boston, Mus. of Fine Arts. Sella da parata, Tirolo (?), c. 1450.

Alla fine del Medioevo l'intaglio in o. è caratterizzato, come si è visto, da una concentrazione in determinati centri di produzione di artigianato artistico, il che comporta l'uniformarsi sia degli aspetti tecnico-stilistici sia del repertorio iconografico.

Nel periodo intorno al 1400, bisogna menzionare soprattutto la bottega degli Embriachi (o Embriaci), nella quale l'intaglio in o. medievale conobbe un'ultima grande fioritura. Più ancora che nelle cassette medievali e nelle selle da parata, viene qui alla luce una componente di artigianato artistico preindustriale, non da ultimo per la commistione fra intaglio in o. e tecnica a intarsio. La famiglia degli Embriachi, attiva prima a Firenze e poi a Venezia, è stata variamente influenzata nella sua ricchissima produzione da motivi locali. I suoi lavori comprendono, in ambito profano, numerosi articoli suntuari: cor-

nici di specchi, cassette, cassette da gioco di forme diverse, talvolta bizzarre. Il repertorio iconografico va dalle scene d'amore ai temi tratti dai romanzi e dalla mitologia (v. la 'cassetta di Giasone' nel Vict. and Alb. Mus. a Londra proveniente dalla Sainte-Chapelle di Parigi). Due cassoni da cerimonia, oggi scomposti, furono ordinati dai Visconti per la Certosa di Pavia (ora a Milano, pal. Cagnola). Le opere più note furono eseguite per uso di culto, dai reliquiari fino ai grandi rivestimenti d'altare, fra gli altri un *retable* per l'abbazia di Poissy, dono di Jean de Berry (Parigi, Louvre).

La più imponente realizzazione degli Embriachi, dovuta a Baldassarre, il più importante membro della famiglia, è il dossale per la Certosa di Pavia (a causa delle opere fatte per questa ricca abbazia l'arte degli Embriachi è stata talora definita 'alla certosina').

Si tratta di una grande pala composta da tre scomparti ad arco acuto coronati da ghimberghe, posti su un massiccio zoccolo e inquadrati da grossi contrafforti. Le campiture racchiudono 66 formelle a rilievo dove sono rappresentate scene della storia sacra; fra le formelle compaiono singole figure entro nicchie. Caratteristico è il modo di composizione: sottili lame d'oro verticali sono accostate per il lato lungo, come nei menzionati reliquiari tardoromanici delle botteghe di Colonia. La particolarità del materiale impiegato comporta una trattazione tecnica rimasta costante nel tempo.

Nell'arte degli Embriachi e nel contemporaneo passaggio dall'opera d'arte singola alla produzione in serie si manifesta la decadenza dell'intaglio in osso. Esso perde, contemporaneamente del resto all'intaglio in avorio, il ruolo di genere artistico autonomo.

Meno considerati nel contesto europeo sono infine gli intagli in o. nella scultura di piccole dimensioni della Russia, dal sec. 15° all'inizio del 16°. Come esempi caratteristici bisogna menzionare le grandi croci d'altare ricche di figure (musei a Zagorsk e Vologda), così come un *Heptaptychon* della *Deesis* (Berlino, Staat. Mus.). Dato il loro carattere medievale essi costituiscono per così dire un'eco dell'intaglio in o. di questo periodo.

BURL.: J. von Schlosser, *Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters*, « JKHSWien », XV (1894), pp. 260-294; id., *Die Werkstatt der Embriachi in Venedig*, ivi, XX (1899), pp. 220-282; J. Strzygowski, *Koptische Kunst*, in Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire, Wien, 1904; O. M. Dalton, *Catalogue of the ivory carvings of the Christian era*, British Museum, London, 1909; A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser: VIII.-XI. Jahrhundert*, Berlin, 1914-1926, 4 voll. (rist. an. 1969-1975); W. F. Volbach, *Die Elfenbeinbildwerke*, Berlin-Leipzig, 1923; R. Koehlein, *Les ivoires gothiques français*, Paris, 1924; R. Delbrueck, *Die Consularidytchen und verwandte Denkmäler*, Berlin-Leipzig, 1929, n. 65 A; D. D. Egbert, *North Italian Gothic ivories in the Vatican Library*, « AS », VII (1929), pp. 169-206; A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XII. Jahrhunderts*, Berlin, 1930-1934, 2 voll.; H. Leclercq, s. v. *Oz*, in *DACL*, XIII, I, 1937, coll. 1-10; H. Bethe, s. v. *Bern*, in *RDK*, II, 1948, coll. 201-204; H. Fillitz, *Die Spätphase des 'langobardischen' Stiles*, « JKHSWien », LIV (1958), pp. 7-72; V. H. Elbern, *Der fränkische Reliquienkasten und Tragaltar von Werden*, in *Das erste Jahrtausend*, I, Düsseldorf, 1963, pp. 463-464; T. V. Nikolaeva, *Drevnerusskaja melkaja plastika XI-XVI vv.* [La 'piccola scultura' russa dall'11° al 16° sec.], Moskva, 1968; J. Beckwith, *Ivory carvings in early medieval England*, London, 1972; K. Degen, *Das Beinkästchen in Fritzlar*, in *Festschrift für P. W. Meister*, Hamburg, 1975, pp. 271-280; L. Marangou, *Bone carvings from Egypt*, I, Tübingen, 1976; V. H. Elbern, *Aus dem Zauberreich des Mittelalters*, in *Kunst als Bedeutungsträger*, Berlin, 1978, pp. 43-59; D. Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Age*, Fribourg, 1978; J. Engemann, V. H. Elbern, s. v. *Beinschnitzerei*, in *LM*, I, 1980, coll. 1821-1822; V. H. Elbern, *Scriinium siburnum avibus et animalibus circumsculptum*, « Aachener Kunstabläter », L (1982), pp. 160-171; id., *Ein beingeschnitztes Polyptychon der Deesis aus der Sammlung Rjabushinskij in Berlin*, « Ostkirchliche Studien », XXXI (1982), pp. 105-121.

VICTOR H. ELBERN

**P A D O V A . - Basilica del Santo. Architettura.**  
La basilica di S. Antonio da P., detta comunemente il Santo, è nata come 'mausoleo' per la tomba di s. Antonio. Egli, fattosi prima agostiniano e poi francescano, assumendo il nome appunto di Antonio, svolse parte della sua attività pastorale a P., morendo il 13 giugno 1231 nei pressi della città. Il 17 dello stesso mese, il suo corpo fu trasportato nella chiesetta di S. Maria Mater Domini in contrada Rudeña allora officiata dai francescani. Fu canonizzato a

nemmeno un anno dalla morte. La tomba fu subito meta di pellegrinaggi; di qui la necessità di costruire un edificio adeguato, accanto alla chiesetta che conteneva le sue spoglie.

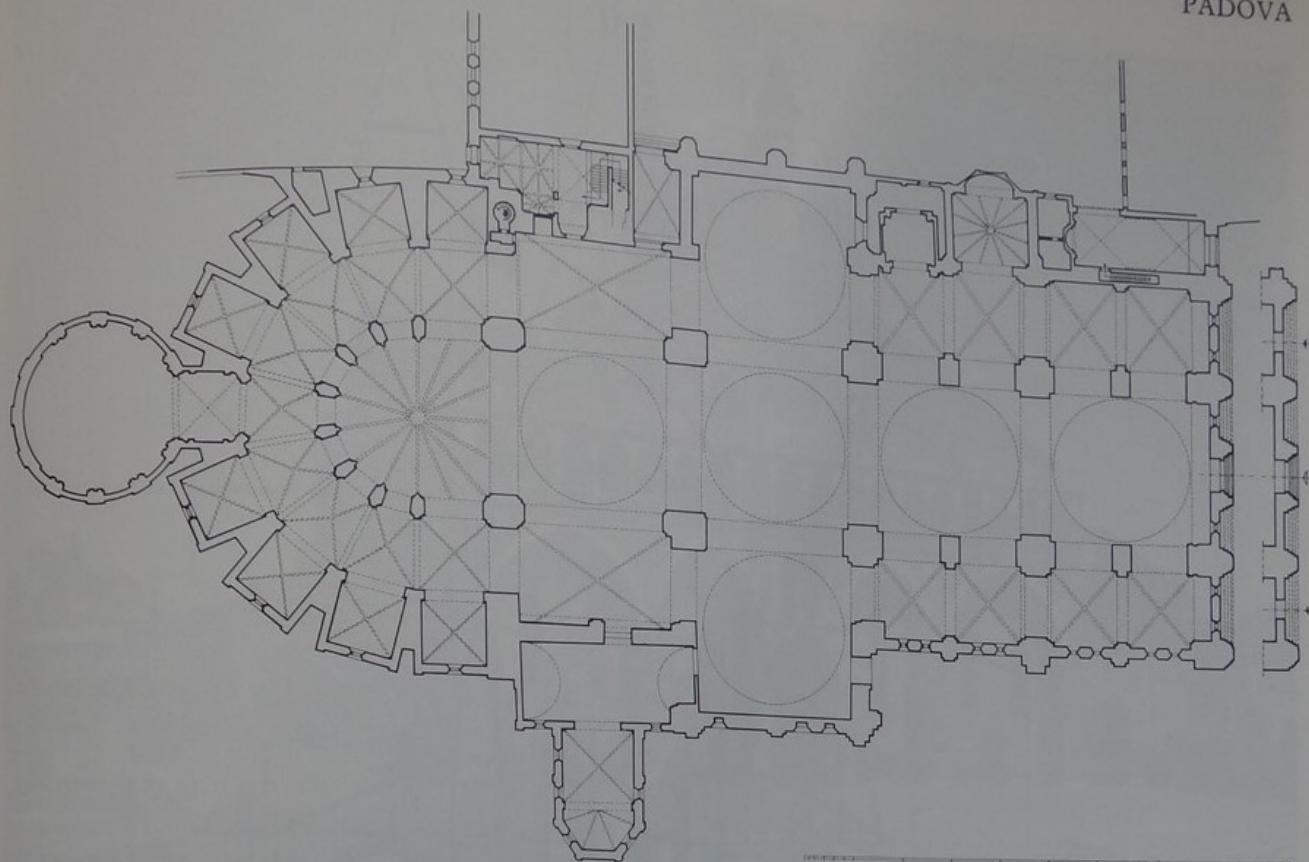
Si tratta di una grande chiesa a tre navate, con doppio transetto, ampio deambulatorio con cappelle radiali. La caratteristica più evidente, che in qualche modo ne fa un edificio estraneo alla tipologia tradizionale, è data dal sistema di copertura a cupole su navata centrale, primo transetto, presbiterio e coro, mentre le navate laterali e il deambulatorio sono coperti da volte a crociera costolonata. La cappella centrale del deambulatorio fu abbattuta verso la fine del sec. 17°, per costruire al suo posto l'ampio santuario delle reliquie (o cappella del tesoro) a pianta circolare e coperto anch'esso da cupola.

Indicative dell'ampiezza dell'edificio possono essere alcune misure principali (comprendenti, ove non specificato altrimenti, anche lo spessore dei muri) arrotondate al metro: larghezza (facciata e secondo transetto) m 40; lunghezza (dalla facciata all'inizio del santuario delle reliquie) m 105; il primo transetto esorbita dai muri perimetrali di m 9 per parte; diametro interno (perciò muri esclusi) della cupola m 14; altezza facciata m 30; altezza fino al colmo interno della prima e seconda cupola dell'asse centrale m 36, della terza cupola m 40.

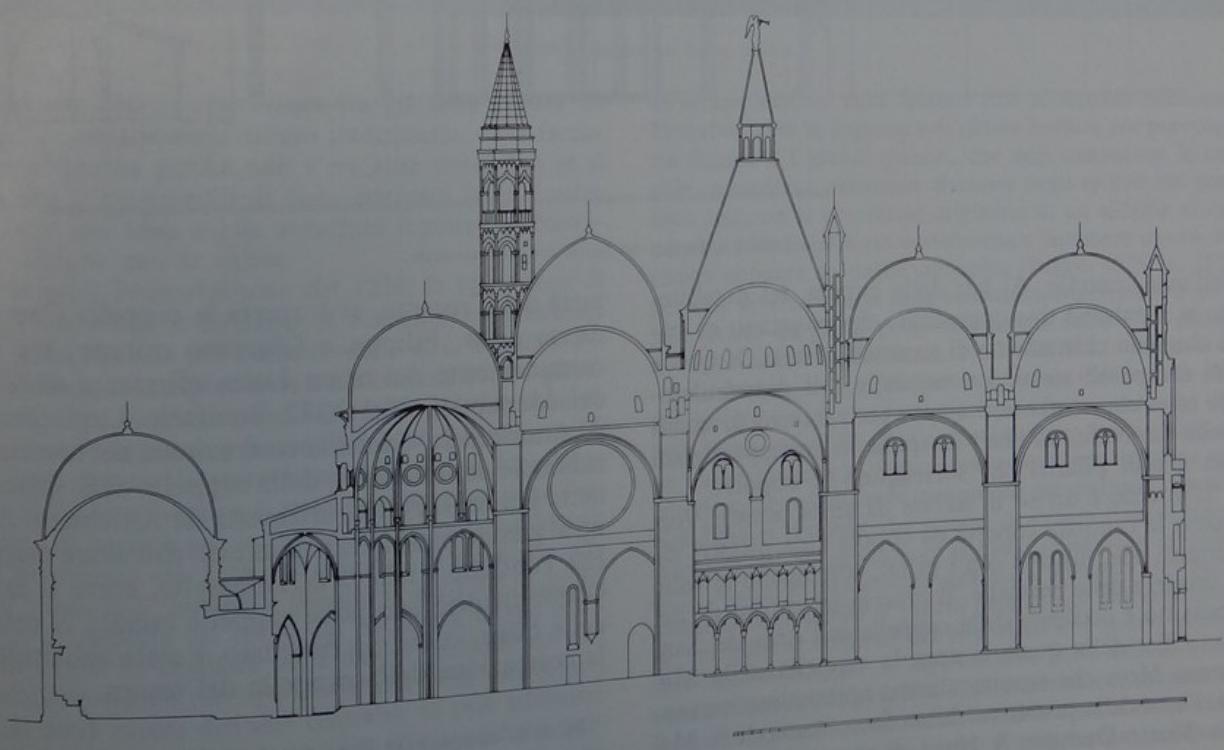
La facciata presenta ai lati del portale quattro arcature strombate, due per parte: le interne alquanto strette, le due esterne più ampie (ciascuna con una porta che immette nella relativa navata laterale). La facciata non è specularmente uguale nelle due parti, divise dalla retta immaginaria che cade a piombo dal culmine della facciata stessa. Due ballatoi si estendono per tutta la larghezza della facciata al di sopra delle arcature e della nicchia centrale: il primo delimitato verso l'esterno da balaustra con colonne e capitelli che sorreggono archi acuti, il secondo a cielo aperto con semplice balaustra. All'altezza del secondo ballaio si imposta il fastigio a capanna con archetti pensili e lesene, aperto al centro da un ampio rosone fiancheggiato da bifore.

La navata centrale, il primo transetto e il coro sono coperti da cupole a doppia calotta: ciascuna cupola interna è impostata su una base che fa da supporto al tamburo che da essa s'innalza per sorreggere la calotta esterna, venendosi così a creare un'intercapedine tra cupola interna e cupola esterna. La terza cupola dell'asse centrale è coperta, esternamente, da un tronco di cono con lanterna. Alla quinta cupola esterna dell'asse centrale corrisponde, all'interno, la calotta absidale. A occidente della prima cupola, in corrispondenza dell'apice della facciata, è innestata una guglia circolare con cappuccio conico; un'altra si trova tra la seconda e la terza cupola

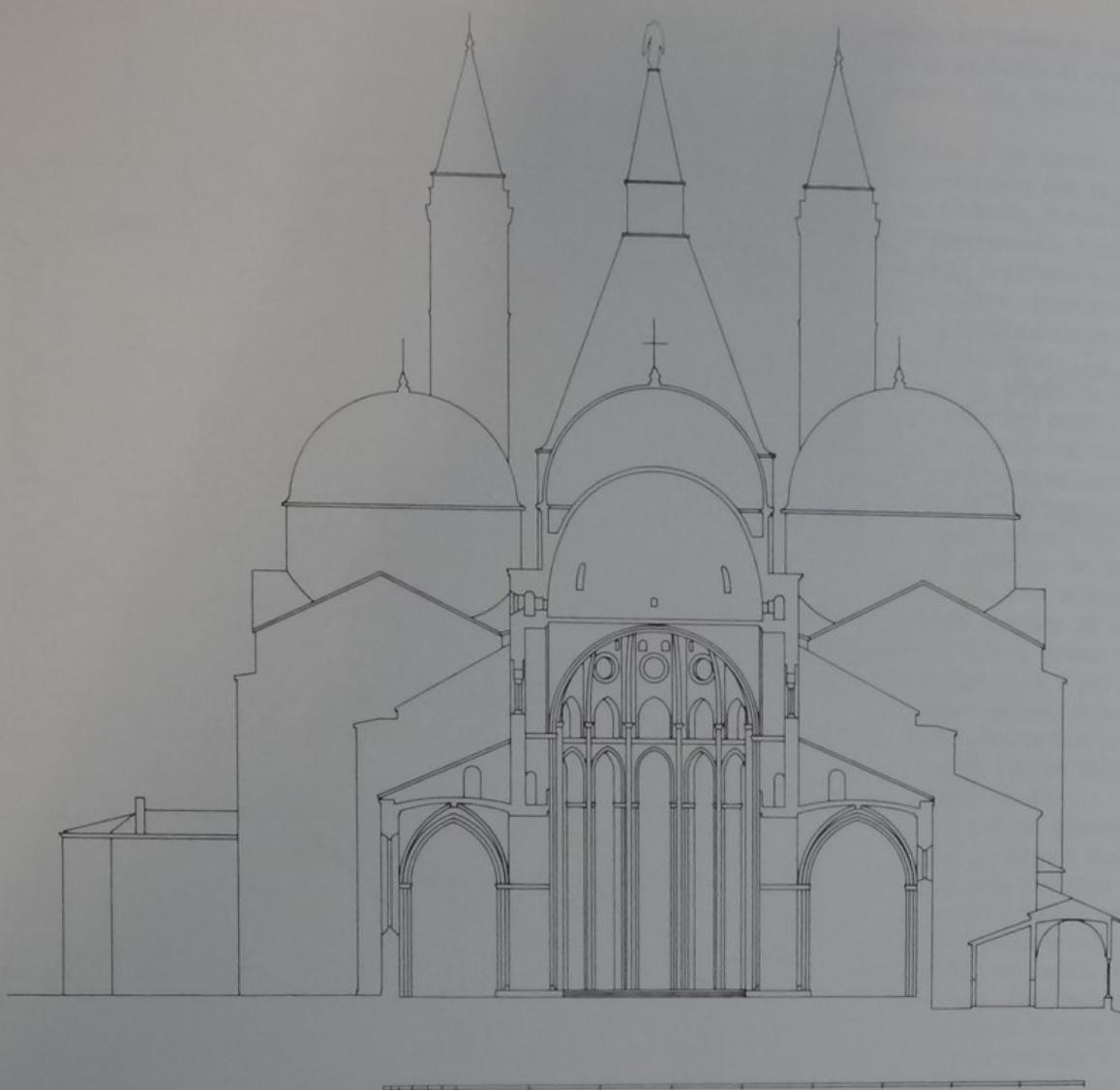
PADOVA



1. — PADOVA. Basilica del Santo, pianta.



2. — PADOVA. Basilica del Santo, sezione longitudinale.



3. — PADOVA. Basilica del Santo, sezione trasversale.

dell'asse centrale. Ai lati della cupola del presbiterio si innalzano due campanili, che poggiano su basi che sono chiaramente di struttura diversa da quella dei campanili stessi. Le navatelle e il deambulatorio sono coperti da tetti a spioventi, interrotti, quelli delle navatelle, da muri di spalla in corrispondenza dei grandi pilastri che sorreggono le cupole.

L'interno è diviso in navate da ampi pilastri, formanti la campata coperta da cupola e da pilastri intermedi che, insieme con i primi, sostengono le volte a crociera delle navatelle. Il braccio settentrionale del transetto è occupato dalla cappella dell'Arca del Santo, a Est della quale si apre la cappella della Madonna Mora che occupa, almeno approssimativamente, l'area della primitiva chiesa francescana di S. Maria Mater Domini. A Nord di essa, nella seconda

metà del Trecento, si è aperta la cappella Conti, dedicata ai ss. Filippo e Giacomo minore, ma detta comunemente del beato Luca, affrescata da Giusto de' Menabuoi. Nel 1372 Bonifacio Lupi commise ad Andriolo de' Santis la costruzione, nel braccio meridionale del transetto, della cappella di S. Giacomo, detta poi di S. Felice, affrescata da Altichiero. Attorno al grande presbiterio, dominato dall'altare maggiore che contiene i rilievi di Donatello, corre il grande deambulatorio con nove cappelle radiali, la centrale delle quali, come già ricordato, è stata abbattuta per la costruzione della cappella del tesoro.

Non si conosce la data precisa dell'inizio dei lavori del nuovo edificio; però l'esistenza del cantiere edilizio (*laborerium*) è documentata nel 1238 (9 agosto), certamente dun-



4. — PADOVA. Basilica del Santo, facciata.

que a questa data la costruzione era già stata avviata. Si cominciò, contrariamente all'uso tradizionale, dalla facciata, probabilmente perché non v'era altra possibilità se si voleva che il nuovo edificio fosse orientato (abside verso Est) e che non fosse subito abbattuto il convento francescano collegato con la chiesa.

I documenti successivi sono del 1256: la liberazione di P. dagli 'imperiali' di Ezzelino da Romano venne salutata come grazia ricevuta per l'intercessione di s. Antonio. Filippo Fontana, legato pontificio della crociata contro gli ezzeliniani, e poi lo stesso papa Alessandro IV intervennero a concedere indulgenze a favore di coloro che avessero offerto elemosine per la costruzione della chiesa (nel documento di Filippo Fontana si trova per la prima volta l'indicazione di basilica per la nuova costruzione antoniana); in un documento del 1258 (22 gennaio) si accennava alla 'nuova' chiesa di S. Antonio e finalmente nel 1263 (8 aprile) avvenne il trasporto del corpo del Santo nel nuovo edificio. La tomba fu innalzata nella navata centrale, davanti al presbiterio (luogo corrispondente alla zona sottostante, ora, alla terza cupola dell'asse centrale). Si può affermare che con la *translatio* della tomba nel nuovo edificio, questo doveva essere, almeno nelle sue strutture essenziali, portato a termine. La chiesa del 1263 dovrebbe corrispondere

all'attuale edificio dalla facciata fino al secondo transetto. Probabilmente la copertura di questa basilica era provvisoria (lignea?). I grandi pilastri, che oggi sostengono le cupole, presentano colonnine alveolate negli spigoli che possono indicare la previsione originaria di un sistema di copertura a crociera le cui costolonature sarebbero dovute ricadere appunto su quelle colonnine (Puppi, 1975, p. 182; per una diversa ipotesi sulla vicenda costruttiva che avrebbe previsto un primo progetto a navata unica e un secondo a tre navate v. Salvatori, 1977; AA.VV., 1981).

La *translatio* del corpo fu accompagnata dall'*inventio* che contribuì a un ulteriore sviluppo della fama e del culto del frate francescano. Di qui l'opportunità per la sua chiesa di un nuovo progetto di ingrandimento e di una maggiore caratterizzazione glorificante (costruzione del sistema a cupole). Nel 1264 si concede una somma di denaro (lascito testamentario del 30 agosto) per la costruzione della cappella di S. Maria: evidentemente una volta liberata l'area dalla presenza della tomba si poteva dare l'avvio alla costruzione del pilastro orientale del lato Nord e si poteva procedere successivamente all'inglobamento della vecchia chiesetta nel nuovo edificio. Nel 1265 intervenne il comune di P. con un contributo annuo di lire quattromila, da erogare fino al completamento dei lavori. Si può dunque ipotizzare



5. — PADOVA. Basilica del Santo, navata centrale.

l'esistenza di un progetto degli anni 1263-1265, che prevedeva l'ampliamento della chiesa verso Oriente con la costruzione di un grande coro a deambulatorio e cappelle radiali e il cambiamento del sistema di copertura. Nel 1290 (22 giugno) la realizzazione del progetto del deambulatorio poteva essere già a buon punto, se si lascia, per testamento, un piccolo fondo per la costruzione di un altare. Negli anni intorno al 1300 tutta una serie di documenti alludono a nuove costruzioni: chiesa, cimitero, sagrestia, sala del capitolo. Si era nel frattempo già cominciata o si stava per cominciare l'erezione delle cupole, la cui costruzione dovette procedere nel sec. 14°: è infatti impensabile che si potesse innalzare la terza cupola dell'asse centrale fino a che lì sotto v'era la tomba del Santo. Infatti solo nel 1310 (3 e 14 giugno) si trasportò altrove la tomba. L'operazione venne effettuata « propter variam et immensam mutationem, ecclesie confessoris predicti corpus ipsius confessoris decen-  
tius atque comodius » (Gonzati, I, doc. xx). In questo giro di anni, dunque, si dovette pressoché completare la costruzione dell'edificio del Santo che può ritenersi compiuta entro il 1350, quando si trasportò la tomba del taumaturgo nel braccio sinistro del transetto, dov'è tuttora.

Nel 1394 crollò buona parte della costruzione nordorientale della basilica a causa di un fulmine che colpì il campanile settentrionale, il quale, cadendo, provocò serissimi danni. I lavori di restauro e ricostruzione cominciarono quasi subito e proseguirono fino alla metà circa del sec. 15°, con il rifacimento del deambulatorio, la cui volta fu innalzata rispetto alla precedente, delle cappelle radiali verso Nord, del sistema di copertura absidale esterno (con la costruzione della cupola esterna) e interno (con la grande calotta a



6. — PADOVA. Basilica del Santo, coro.

ombrello); si costruì la cappella del Gattamelata (ora del Santissimo) e si innalzarono i due campanili sulle basi dei precedenti, si rifece parte della facciata. Il suggerito di questa lunga operazione di restauro e di rifacimento venne posto da Donatello con il suo intervento per la realizzazione dell'altare maggiore e della statua al Gattamelata sulla piazza.

La chiesa di S. Antonio è una tipica basilica-mausoleo: è cioè, da una parte, impostata per la glorificazione del santo cui è dedicata; dall'altra, strutturata in modo da permettere un percorso interno in funzione dei pellegrini che visitano la tomba del taumaturgo. Il fatto che la terza cupola sia coperta all'esterno da un tronco di cono è significativo: il cono rimanda tipologicamente al Santo Sepolcro di Gerusalemme e, sotto di esso, al centro dell'edificio costruito in suo onore, avrebbe dovuto essere collocata per coerenza la tomba del santo. La sistemazione della tomba poteva anche essere prevista nella cappella radiale dell'asse centrale o nel presbiterio: in qualsiasi caso era salvaguardato un percorso che coinvolgesse la struttura della basilica nel suo insieme. Che dal 1350 la tomba si trovi nel braccio settentrionale del transetto nulla toglie al fatto che il progetto doveva prevedere una diversa sistemazione più coerente con la struttura della basilica. Chiesa dunque di pellegrinaggio, il Santo diviene il simbolo anche della città di Padova. Non è caso fortuito che l'ultimo progetto dell'edificio sia stato sovven-



7. — PADOVA. Basilica del Santo, cupole della navata centrale.

zionato anche dal comune di Padova. La basilica diventava in qualche misura la chiesa dello stato padovano; la glorificazione del frate francescano coincideva con la glorificazione del comune.

BIBL.: B. Gonzati, *La basilica di S. Antonio di Padova descritta e illustrata*, Padova, 1852-1853, 2 voll.; R. Wagner-Rieger, *Der Santo zu Padua*, « Christliche Kunstdäler », XCIII (1955), pp. 64-68, 141-147; C. Gasparotto, *Guide e illustrazioni della basilica di Sant'Antonio di Padova*, « Il Santo », II (1962), pp. 229-255, 369-387; H. Dellwing, *Der Santo in Padua. Eine baugeschichtliche Untersuchung*, « MKIF », XIX (1975), pp. 97-240; L. Puppi, *La basilica del Santo (con l'oratorio di S. Giorgio e la scoletta del Santo)*, in AA. VV., *Padova. Basiliche e chiese*, I, Vicenza, 1975, p. 169 ss.; G. Lorenzoni, *Sulla fondazione della basilica del Santo a Padova*, in « Atti del primo colloquio internazionale su 'Il fenomeno antoniano' », Padova, 1976, pp. 159-164; M. Salvatori, *Nacque 'francescana' la prima basilica del Santo*, « Il Santo », XVII (1977), pp. 307-321; AA. VV., *L'edificio del Santo di Padova*, Vicenza, 1981; A. Cadei, *Cori francescani ad ambulacra e cappelle radiali*, in *Storia e cultura a Padova nell'età di Sant'Antonio* « Atti del convegno internazionale di studi, Padova-Monselice, 1-4 ottobre 1981 » (in corso di stampa).

GIOVANNI LORENZONI

**PROTIRO.** - Dal greco πρόθυπον, indica una struttura architettonica anteposta a un portale e dotata di vitalità funzionale autonoma nella copertura e nei sostegni. La forma più usuale è quella costituita da una volta a botte sormontata da un tetto a due spioventi e addossata alla muratura soprastante una lunetta. In genere due colonne forniscono appoggio alla parte emergente.

Realizzato in questi termini il p. non è comunque invenzione propria del Medioevo occidentale. L'uso di forme analoghe di sottolineatura degli ingressi ha testimonianze anteriori ed estranee che esu-

lano però dalla ben definita tipologia che il p. acquisita nel Medioevo occidentale.

In area transcaucasica, per es., almeno a partire dalla fine del sec. 5°, è di uso corrente (basiliche di Kasaq, Tekor, Ereruk in Armenia) ornare i portali degli edifici religiosi con archivolti coperti da spioventi che, sovrapponendosi alle lunette, poggianno su semicolonne o su semipilastrini. Essendo queste strutture completamente addossate alla parete, definiscono in modo quasi grafico la forma del p. sulla pelle muraria dell'edificio, pur negandone la caratteristica più individua, la spazialità indipendente rispetto all'ingresso. Nella stessa zona si giunge assai presto a tale risultato con l'apparire, sul finire del 6° sec. (chiesa detta Džvari a Mccheta in Georgia), dell'uso di un vestibolo coperto da una volta a botte perpendicolare alla fronte dell'ingresso, tetto a spioventi e pesanti spalle murarie nelle quali si aprono tre larghe arcate poggianti su semicolonne addossate. Si tratta di una soluzione architettonica che avrà larga fortuna nei secoli successivi e che impiega, attraverso una particolare interpretazione costruttiva legata alla tecnica edilizia, propria della regione, del conglomerato rivestito con pietra da taglio, gli elementi essenziali che saranno caratteristici del p. nella accezione formale che esso acquisirà nel Medioevo occidentale.



1. — PROTIRO. Roma, S. Clemente, ingresso del quadriportico.

## PROTIRO

In questa forma semplice il p. ha un'esistenza altomedievale, come testimoniano la basilica dei Ss. Martiri a Cimitile (sec. 8°) e alcune chiese romane. In queste ultime (S. Clemente, S. Prassede, S. Cosimato), la struttura, connessa agli ingressi ai quadriportici, pur dovendosi riferire a interventi edili dell'11° e del 12° sec., riflette forme più antiche, come quelle testimoniate fin dal 9° sec. al centro della fronte del portico addossato alla facciata di S. Pietro, un tipo di sovrapposizione ripresa agli inizi del 12°, anche in S. Maria in Cosmedin.

Nel Medioevo europeo è in area padana che il p. acquista una stabile presenza nella decorazione degli ingressi delle cattedrali e diviene una componente fondamentale nella determinazione architettonica della facciata in età romanica e gotica. Questo non esclude una sua diffusione anche altrove: quando ciò avviene, come per es. nella cattedrale di Genova, in edifici minori dell'area alpina, provenzale o svizzera (per es. Sisteron, cattedrale di Notre-Dame, 12° sec., facciata; Embrun, cattedrale, 13° sec., lato nord), in Dalmazia, si verifica in conseguenza della presenza di botteghe o di maestranze la cui formazione risale, direttamente o indirettamente, all'ambiente lombardo o più genericamente padano. Si deve registrare la presenza del modulo anche

nella chiesa di Béthisy-St.-Martin nell'Île-de-France.

Allo stato delle risultanze storiche e archeologiche, quello che si è soliti definire come 'protiro lombardo' fa la sua comparsa, in una accezione compiuta e definitiva, cioè caratterizzata dalla presenza di animali stilofori e di due piani uguali e sovrapposti, nella facciata della cattedrale di Modena, iniziata a costruire dal 1099. Rispetto a questo primo esempio equivalente a un arco trionfale anteposto all'edificio sacro, il protiro subisce rapidamente una serie di trasformazioni soprattutto sul piano della evidenza rappresentativa e per ciò stesso strettamente legate alla sua più spiccata caratteristica funzionale, quella di collegamento con l'ambiente urbano antistante.

È a Piacenza, a partire dalla fondazione della cattedrale nel 1122, che si può cogliere l'inizio di questo percorso di mutamento e di amplificazione. Nei p. corrispondenti ai portali laterali di facciata, tutti a due piani come quello centrale, i leoni araldici della prima fase modenese fanno posto a una figurazione più complessa in cui dei telamoni, alternativamente giovani e vecchi, siedono al di sopra di animali mostruosi. Più in alto, sulla fronte delle prime arcate, si dispongono a sinistra le figure dei due s. Giovanni e a destra quelle dei profeti Enoc ed Elia. Nel p. centrale una serie di formelle con le raffigurazioni dei segni dello zodiaco, dei venti e delle costellazioni, intervallate al centro dalla mano divina benedicente, introducono nella struttura architettonica una dimensione simbolica. In questa trova giustificazione anche la presenza del secondo piano, destinato ad accogliere statue del santo titolare o di altre figure legate alla venerazione locale. Si tratta di una sistemazione che, pur mancando di una versione primitiva integra, appare largamente ripresa più tardi, in particolare nel 14° sec., e meglio si accorda con la funzione rappresentativa che il p. viene via via acquistando.

I successivi sviluppi del tipo si svolgono nell'ambito della bottega di Nicolò, a partire dalla fondazione della cattedrale di Ferrara nel 1135, ma soprattutto nei p. veronesi (cattedrale e S. Zeno) eseguiti subito dopo. In quello di S. Zeno la novità più consistente è data dalla disposizione dei telamoni non più immediatamente al di sopra delle belve stilofore, come a Ferrara, bensì al di sotto della volta, a formare le mensole terminali dei due architravi che la reggono e sui quali vengono disposte le raffigurazioni dei mesi. Questa sistemazione, che risale con certezza al primitivo progetto elaborato dall'artista, malgrado i rimaneggiamenti subiti dalla facciata, è di fondamentale importanza soprattutto in vista degli sviluppi che l'idea di associare al p. il ciclo dei mesi acquista in ambito antelamico.



2. — PROTIRO. Modena, Cattedrale, portale maggiore.